

القاهرة

أدب • فكر • فن



من مسرحنا الشعري

ضياء الشرقاوي ومأساة العصر

هاهد عبد الله في حوار أخير

المثقفون والسياسة

الفريد فرج يتحدث

رأحة العنبر

● من الفن المصري القديم ●



● الثمن ٢٥ قرشاً ●

● القاهرة ● السنة الثانية ● العدد السابع والحسون ● ٤ مارس ١٩٨٦ م ● ٢٣ جمادى الآخرة ١٤٠٦ هـ ●



قطاع من حيد السبخة وقصص الطيور (الدولة الحديثة - مقبرة نخت)



عبور الترع (مقبرة تن - سقارة - حوالي ٢٥٠٠ ق م)

إهداء ٢٠٠٥

أ. الكيمياء / محمد فاروق الفران
الإسكندرية



رئيس مجلس الإدارة	٤
د. سمير سرهان	٦
رئيس التحرير	٧
عبد الرحمن فهمي	١٨
نائب رئيس التحرير	
د. أحمد عثمان	
مدير التحرير	
تحسين عبد الحى	
المدير الفني	
محمود الهندى	
مكتوب التحرير	
شمس الدين موسى	
عمر نجم	
مجلس التحرير	
د. أمية كامل	
د. عبد الغفار كواى	
د. عبد القادر محمود	
د. مازى ترميز عبد المسيح	
د. ماهر شفيق فريد	
د. محمود فهمي حجازى	
د. نهاد صليحة	
هاني الجولانى	
د. هيام أبو الحسن	
مدير الإدارة	
عبد المديح قمحوى	

● الأسعار ●

السنوات ٦٠٠ طابع - المصغرة ٥ ريال -
سوريا ٣٠٠ ق س - لبنان ٤٠٠ ق ل - الأردن
٤٠٠ ق س - الكويت ٤٥٠ ق ك - ليبيا ١١٠٠
ق ل - المغرب ٨٠٠ ق م - الجزائر ٦٥٠ ق ج -
تونس ٦٥٠ ق ت - الخليج ٦٠٠ ق خ

● الاشتراكات ●

قيمة الاشتراك السنوى ٥٢ عددًا في جمهورية
مصر العربية ثلاثة عشر جنيهًا مصريًا وكيريدي
الهادى - وفي بلاد الحادى البريد العربى
والايطالى واليابانستان ثلاثون دولارًا أو ما
يعادلها بغيريد الجوى - وفي مختلف أنحاء
العالم ثمانية وعشرون دولارًا بغيريد الجوى -
والقيمة ضد مقدمًا لفسم الاشتراكات
بقيمة المصرية العامة للكتاب ج . ع نقداً
أو بوجهة بريدية - أو بشفط مصرى لأمينة
المصرية العامة للكتاب - كوريش الدول -
القاهرة وتفسف رسوم البريد المسجل على
الاسم في التوضيح .

الصفحة

أدب	٤
تراث	٦
دراسات	٧
(من مسرحية الشعرى في السنين والسبعينات) د. ماهر شفيق فريد	١٨
(لمرات الأوقات) د. سهر القضاوى	١٦
(بأدب النهضة ل المسرح الإيطالى) د. أحمد عثمان	١٧
(ضياء الشرقاوى ومأساة المعصر الجميل) محمد السيد عيد	١٨
إبداع	
(حوارية الأيام الدائرية و قصيدة) محمد يوسف	١٦
(قصيدتان و قصيدة) حلمى سالم	١٧
(مام ونار و قصيدة) عجبوس موسى	١٧
(سيرة الشيخ نور الدين - رواية - الحلقة الأخيرة)	
بروتيا أحمد شمس الدين	٢٦
(راحة العبير و قصة) إبراهيم فهمي	٣٨
فنون	
(متحف الفن القرموى)	٢٣
(حكاية من الصعيد لى بى سوب - أمير سلامة)	٣٤
فكر	
(لغامات فكرية بين لغوى وإلحام) د. عبد القادر محمود	١٣
(الليبرالية) د. محى طريف الحقوى	٣٦
لقاءات	
(حاتم عبد الله فى حوار أخير) سهام يوسى	١٠
(الفريد فرج يتحدث إلى القاهرة) عمر نجم	٤٣
كتاب	
(المظفون والسياسة) تأليف روبرت برسم	٣٧
ترجمة د. عاطف أحمد فؤاد خرخر د. سلى سليم	٣٧
أبواب	
(رؤى)	٥
(قضية للمناقشة) تحسين عبد الحى	٩
(آلسة الشعراء) أحمد الحقوى	١٥
(اللغة والحياة المعاصرة) د. محمود فهمي حجازى	٢١
(مناقشات - أفعال المارك) بسمة الحسينى	٢٢
(إنتاج تحت الأضواء) شمس الدين موسى	٣١
(عزيزى المشاهد) سميحة غالب	٣٣
(زوايا) وليد منير	٣٧
(رسالة فينا) عبد الحميد أحمد عل	٤٦

● لوحات فنية ●

لوحات هذا العدد من الفن المصرى القديم

الرسوم المرافقة للمواد المنشورة للفنان جرجس ممتاز

من مسرحنا الشعري في الستينات والسبعينات

د. ماهر شفيق فريد

عندما كتب أحمد شوقي المسودة الأولى لمسرحية «عل
بك الكبير» وهو يعيش في باريس في أكتوبر ١٨٩٣
فتح - عن وعي منه أو عن غير وعي - باباً جديداً من
أبواب الأدب العربي هو باب المسرحية الشعرية ،
وأرسى سائفة ما لبث أن تابعها فيها كثيرون ، وذلك
حين أتيح هذه التجربة الأولى بست مسرحيات شعرية
هي : «مصرع كليوباترا» ، و«بنون ليل» ،
وعترة ، وألست هدى ، والبطيخة . وهذه الأخيرة لم
يكشف عنها إلغاب إلا منذ أعوام قليلة عندما نشرها
مجلة «الدعوة» القطرية مقدمة لرجاء الفناش .

وعلى أثر شوقي جاء عزيز أباظة الذي يظلمه مؤرخو
الأدب حين يمدونه مجرد حواري لشوقي ، فقد كان
الرجل رغم دينه لأمر الشعراء - شاعراً موهوباً بسفه
الخاص ، أنتج حصداً غزيراً من المسرحيات : قيس
ولبنى ، والعباسة ، الناصر ، شجرة الدر ، غروب
الأندلس ، شهرنار ، قلعة النور ، قيصر ، أرواق
الحريف ، زهرة .

ومن التجارب الباكورة التي ساعدت على إرساء تقاليد
الدراما الشعرية ترجمة محمد فريد أبي حديد للمسرحية
شكسبير ومكتبه بالشعر المرسل ، وترجمة أحمد
باكثير لمسرحية «رومي ورجولته» بنفس المنهج ، فضلاً
عما كتبه باكثير في مطلع حياته من مسرحيات شعرية ،
مثل «همام» و«خاندان ونترين» ، قبل أن يتحول إلى
النثر أداة للتعبير والتصوير .

كانت هذه الأعمال كلها - مع امتيازها هنا أو
هناك - مجرد تمهيد للطريق . وإنما تبدأ للمسرحية
الشعرية - بفهمها المتناضح - على يدى عبد الرحمن

الشرقاوى صاحب ومأساة جميلة و«الفق مهران» و«أثر
الله» و«وطى عكا» و«صلاح الدين السراخه» . راد
الشرقاوى طريقاً ما لبث أن تبعه فيه صلاح عبد
الصبور ، ونجيب سرور ، ومحمد إبراهيم أبوسنة .
وعن هذين الإثنين الآخرين أزعج أن أُلحِث هنا .

نجيب سرور (١٩٣٢ - ١٩٧٨) هو صاحب
الثنائية المسرحية : «ياسين وبية» (١٩٦٥) ، «أله باليل
يا قمر» (١٩٦٨) ، وقولوا لعين الشمس» المكتوبة في
١٩٧٢ والمنشورة في ١٩٧٩ ، و«عين آجيب ناس»
(١٩٧٦) .

تصور الثلاثية - من خلال قصة ياسين وبية
الشعبية - صراع الشعب المصري مع الإقطاع تارة ،
والإستعمار الأجنبي تارة أخرى ، ومراكز القوى في
الداخل تارة ثالثة . الجزء الأول يحكي عن قرية بويت
التي كانت من معازل الإقطاع في الريف قبل الثورة .
والجزء الثالث تدور أحداث قصته الأول في قرية بويت
بينما تدور أحداث فصليه الثال والثالث في بور سعيد
عام ١٩٥٠ . أما الجزء الثالث ، وتصدده مقتطفات
من أسطورة إيزيس وأوزيريس ، و«بن سورة
الأحزاب» ، ومن إحدى خطب دكوستين ، فتخطى
أحداثه رقعة زمنية واسعة ما بين ١٩٥٠ و١٩٦٧ وتتخذ
ها مسرحاً ما بين بورسعيد والسويس .

يبدأ نجيب سرور ثلاثيته باستعلا من قبل ما يعبد
إليه شعراء الملحاح ، يشكو فيه عجزه عن أن ينى
الأحداث التي يصفها حقها ، وذلك عن نحو ما كتب
داتني في كوميديته الإثنية : «ما أضف الكلام
وما أقل قدرته على التعبير عما يجول بخاطري» :

أفص عن يوت
أفص عن ياسين عن بية
حكاية لم يروها أحد
حكاية أود لو تعيش للأبد

يا ليتني هوبر
أوليتني فرجيل
أوليت لي قيثارة دانتي
أو يراع شكسبير
أو فافس القفرسان بايرون
لكي أفص عن بويت
لكي أفص عن ياسين عن بية
لكيني من الشمس كاشهاب
أجدوا للهبب حنطة وأتلفي !

وإذا تقدمت أحداث الثلاثية نرى قصة حب ياسين
وبية ، وافتراقها بعد مصاعب كثيرة ، ثم لقدما له في
ثورة الفلاحين على الإقطاع . وتقمى سنون تنمّل فيها
جروح بية - رمز مصر - فتقتنر ياسين - صديق
ياسين - ولكنها تفقده أيضاً . وفي الجزء الثالث وقولوا
لعين الشمس» نراها تأتي على إلحاح أنها أن تجرب
حظها مرة ثالثة ، وتقرر أن تكسر حياتها لانيها ياسين
وأبنة . ونرى لمحات من معاناة الوطن خلال العدوان
الثلاثي في ١٩٥٦ ، وحرب يونيو ١٩٦٧ . وفي هذا
الجزء الأخير - الذي كتبه شاعرنا قبل إشرافة التصريح
حرب أكتوبر ١٩٧٣ - نعلو نغمة المرارة ، كما في
حديث عطية :

ليه عراب ما كنش خلص ع لحديوي
يوم ما طوط قصص عباين بلداًنع
ليه يضعف ألف فرصة
بعدها

ليه يعقد ديليس
ليه ما يفضّل الكنال
ليه عمر مكرم يولى الأزل وعل
ع البلى . ويولى هو .

ورغم هذا الجوف الحزين المخبم على الثلاثية ، فإن
الشاعر ، مستوحياً النص القرآني الكريم - يقول في
ختام العمل :

ويؤن باتين وميتنا والزيتون
لوها يرقد كلنا تحت التراب
وبية .

لوها يرقد كلنا تحت التراب
ما ها تركم أرض مصر .

وفي سبيل تجسيد هذه الرؤية يستخدم نجيب سرور
عدة وسائل فنية : كالتشريب في مسرح برخت
المحمي ، والواقعة ، وسرد الأحداث من خلال
الإرتداد إلى الماضي ، واستخدام المصطلح العامي
والحلم ، والمعادلات الموضوعية ، والمؤان الشعبي .
يوظف الشاعر هذه العناصر كلها من خلال رؤية
ملتزمة تؤمن بضرورة البقعة إلى الأجيال المتأخرين على
مصالح الشعب في الداخل والخارج على السواء .

ومن التاريخ القريب الذي تدور حوله ثلاثة نجيب
سرور نقلنا محمد إبراهيم أبوسنة إلى حقبة من التاريخ
العربي ، هي حقبة الصراع بين القومية العربية
والشعبوية الفرنسية ، ما بين مكة والمدائن . إن
مسرحية «هجرة العرب» (١٩٧١) التي تتخذ من التاريخ



رؤية

في البداية كانت الكلمة ..

وفي النهاية أيضا ستكون الكلمة ..

يملأه الكثيرون عندما يفصلون ما حدث مؤخرًا لمصرنا الحبيبة .. يقضية كبرى .. هي مسؤولية الكلمة ..

نعم .. فالكلمة كما قال أحد الفلاسفة الإغريق .. صغيرة في حجمها كبيرة في تأثيرها فهي التي تعطي القوة للضعيف .. وهي التي يمكن أن تبدل وتغير في الحياة .. الكلمة لو أحسن استخدامها يمكن أن تنقذنا الطمأنينة والعدالة .. أما إذا أسره استخدامها .. وقتت الكارثة ..

يقول أحد علماء اللغويات أن سوء استخدام الكلمات يؤدي إلى عدم العلاقة المنطقية بيننا وبين القيم .. إنه يطمح حتى الأشياء لأنه أساسًا يخرّب القول ..

الكلمة وجود ..

نعم فالكلمة ليست مجرد أصوات تنطق بلا معنى .. إنها على العكس من ذلك يمكن أن تكون أداة تدمير .. ووسيلة بناء .. يمكن بالكلمة الطيبة أن تنقذ المصاهرة مزارع خضراء .. أما الكلمة الخبيثة .. فهي التي تنطلق من الأفواه والأقلام كرصاصة تدمر أهدافها .. وللاسف يمكن أن تكون هذه الأهداف الذات الإنسانية نفسها ..

تقول ذلك ونحلم المستويلين من الكلمة في بلادنا عبيد الحرس على نزاعة الكلمة .. واليد من الغرض الشخصي أو المصلحة الواتية المادية ..

المستويلون من الكلمة في بلادنا الحبيبة هم وحدهم القادرين على تنمية الإبداع الصادق .. وعناية الكلمة النزوية البرية من الحوى ..

المستويلون من الكلمة في بلادنا .. عليهم أن يساهموا في التعمير .. تعمير المقول أولاً ..

في البداية كانت الكلمة ..

وفي النهاية ستبقى الكلمة الطيبة شجرة خضراء .. تستظل ظلها في وقت الشدة .. وتندلى بشمارها الطيبة ..

مرة أخرى .. تتشابه المستويلون من الكلمة في بلادنا .. أن يتزهدوا عن الغرض .. وأن يصموا نصب أعينهم المصلحة العليا للوطن ○

مق تصرفت (عجل خائر القوى)
نعم قد قتلت الناس

وكانه مكبت الذي يقول - بترجمة محمد فريد أبو حديد - وإن مكبت أزعق الترم قتلاه .. ويلوح حمزة بسيفه الذي انتزعه من غمده كما يرى مكبت خنجرًا مد مقبضًا ليمنه .. ويرى مكبت شبحًا من نسج خياله المذنب فيخاطبه: لا تهنأ في غدارك اللال تخفين باحرار الدماء ..

كلذك ربما وجئنا في انتحار مهردكار بقارورة السم ، وانتحار جارتها الوقة على أربها ، ما يذكر بانتحار كليوباترا التي تضم ثعالبًا إلى صمدها ، وما تلبث أن تلحق بها وصيتها الزوية شرايين . أو قد تفكر انتحار جوليت التي ترفض السم من دم حبيبها الفتيل ثم تطعن نفسها بخنجره . إن وروعة مهردكار - كوروة انترديس ابنة أيقويس ملك المحسوس في رواية نجيب محفوظ وكفاح طيبة - هي أنها قد أجبت عنده أيها ورومها ، وما ذلك إلا أجزء من شبكة المواقف للأسيرة للتدخل التي تنطيط داخلها الشخصيات ، كطرائد في شبكة الصيد .

إطارًا ما عمل في دلالة معاصرة ، يتوسل بالصراع بين حمزة العرب ، قائد الزحف العربي ضد كسرى ، وكسرى أبو شروان ملك الفرس ، إلى تجسيد قيم المساواة العرقية والعدل السياسي . ويقول أبو سنة في كتابه المسمى «أصوات وأصداء» : وكانت المسرحية محاولة للتأكيد على قيمة المساواة بين البشر ونقيا للعنصرية . لقد اقتبست من إحدى السير الشعبية «وزة الهولاء» وهي أشبه بالملحة الأسطورية حيث شكلت إطارًا شعريًا يقوم على جدارة العرب بالحرية والمساواة والبطولة .. وألحق أن هذا التصور البطولي هو الذي يغزو المسرحية ويسرى في تضاعفها - فهي عن بطلي كأيمل الملاحم الإغريقية يرتكب خطأ لا واد له ، هو في هذه الحالة انتحاده بحيل الأعداء ، ويقول أنه يسلم حبيته مهردكار - ابنة كسرى - إليهم ، لكي يليقوا النكال بعد أن وقعت في حبه ، وصارت غيلة أمالها أن تكون له زوجا . هذا الخطأ للأسوي الذي يرتب عليه انتحار مهردكار هو ما يميل للمحبة إلى مأساة ، ويكسب الشخصيات دلالتها الإنسانية ..

وبناء السيرة حكم ، يتم كل فهم لطيفة الحركة الغرامية وفردية على رسم الشخصيات وتطوير الحدث وتجميع للمزى . إن الشعر أداة طبيعة في يدى مؤلفها ، يجمع بين مصطلح الفترة الموسومة ولغة عصرنا الحديث ، دون افتعال أو قسر . لا تغلق المسرحية من سذاجة ، ومن مصادفات يوزعها الانتاع ، كظهور حمزة لكي يصارع الأسد في اللحظة التي يعد فيها حياة الأميرة الفارسية ، وكأنه الإله القادم من طريق الآله ، ذاك الذي كان يعدد إليه كتاب المسرح الإغريقي كلما وقعت شخصياتهم في وروعة ، لا يحدون منها فخرًا . ولكن المواقف في مجملها مقنعة ، والشخصيات رغم ابتعادها البطولية - فيها كل ما في البشر من تردد وضعف وشكوك . والنبوة لا تملأ إلى حد الصراع ، وإنما يتحكم فيها الكاتب تحكما نافسجا . إن حمزة شاعر إلى جانب كونه عاريا ، وهو صاحب رؤية تعبر عنها هذه الكلمات :

ها هو صدى

يغل في الشرق

أن يتغير هذا العلم

لا يرجع عبد أو يتعالى سيد

كل العالم أموة

كل العالم

بيت الإنسان

وسواء فيه الأبيض مثل البدر

والأسود مثل العنبر

وشعر المزه في بعض المواقف أن أبو سنة واقع تحت تأثير شكسبير . فحمزة ، في غمرة أزمته السودانية واضطرابه الذهني بعد أن قرر تسليم مهردكار ، يميل إليه أنه يرى شبحا فيخاطبه :

وهذا الشبح

يرافقي منذ حين

بخلفته الشاهقة

أما زلت ترقص بنا لعتي

هذه لمناج من المسرح الشرقي المصري في الستينات والسبعينات تكمن قيمتها فيها تقدم من إجابات . من هذه الأسئلة : كيف يتخلص الشاعر من الرواسب الغائية لكي يقدو مسرحيا حقيقيا ؟ هل يصلح الشعر وسيطا لتصوير الحياة المعاصرة أم نجعله وقفا على مواقف التاريخ وأحداث الأساطير ؟ هل يلتزم الشاعر وزنا واحدا أو يراوح بين الأرزاق من مسرحية ؟ هل للعبة مكان في المسرح الشرقي ؟ إلى أي مدى يجوز للشاعر المسرحي أن يخرج عن نطاق المسرح إلى نطاق المصحة ؟ تطرح هذه التساؤلات مسرحيات الشرفاوي ، وعبد الصبور ، ونجيب سرور ، وأبو سنة ، كما تطرحها مسرحيات من عاصروهم أو تلوهم مثل عبده بدوي ، ويسرى حميس ، ومهران السيد ، ونصار عبد الله ، وأحمد سويلم ، ويسرى الجندي ، وولاء وجدي ، وكلهم أصحاب تجارب في المسرح الشرقي تتجس حينا وتختلف أحيانا ولكنها تفتل - على اختلاف اتجاهاتها - محاولة غلمسة لتلايل المقبات التي ينطوي عليها هذا الشكل الفني الصعب ، وتسمى إلى استنباته في تربة معصرة أصيلة .

ثمرات الأوراق

د. سهير القلماوى

كان مؤلف كتب المتخفيات في ادبنا القديم يجمعون ادبهم الرفيع من مصادر متنوعة كثيرة ويتخللون في هذا اجمع الطرافة والتشويق، ولكنهم كانوا دائماً يلقون امام ترويب الكتاب وفهرسة مواده وجمع المصائل منها في باب ولغات طويلة، ومن تقسيمات الكتاب يمكن ان نستشف الكثير من مزاج المؤلف وبقائه، والاهم من هذا قدرته على رواية الخبر والتأدية او الطرفة او نقله كما هو من كتاب غيره، وفي هذه الحالة الأخيرة لا يكون له فضل، إلا فضل الانتباه، واما هذا الحضم الوافر من المادة المروية والمكتوبة كانت عملية الانتباه تدل على كثير.

ولما ألف ابو البرق التبريزي في القرن العاشر الميلادي والفرج بعد الشدة اجاد بشكل لافت ترويب الكتاب. فهو يجعل المحور سبب الفرع بل كان دعامه أو تفسير حلم في المنام أو مجرد فكرة ذكية يهر بها الحاكم فمن اصحابه بذلك المأزوم أي الليل بالشفة يعقونه وينجو من القتل فجأة. هذا الذي كان قد ايقن من الموت السريع. ويضيف إلى هذا المحور عموداً بل محاور أخرى من نوعية الشدة أو سببها أو كيفية حدوثها، هذا إلى اختيار فصيح القول شعراً ونثراً، ما كان يميز به المكاروب عن محته قبل الفرج. ولذلك نراه يجتهد كتابه بفصل وعين ناله شدة في هواء أو من قد دس من افهام المحيوب أو عطفه عليه ثم يلحق ذلك بما قيل في هذه المؤلفات من شعر.

ولم تكن الكتب العربية وجدها هي المصدر لكل هذه الطرافة، وإنما كتب الفرس التي ترجمت أصبحت هي الأخرى معينا غنياً بالروايات، مما يزيد من حيرة الأديب الذي يجارحه ولكن ما يتيح لمكانته ودوقه ايضاً ان يصل إلى الرعاة والأبداع. مثلاً نرى في هذه القصة التي نقلها التبريزي عن بعض كتب الفرس كما يقرر:

قرأت بعض كتب الفرس

ولكن ايها يد جلا كبيراً لا يدخل هو باستمداده القصصى المتواخيف الذرة ذرة الكرب قبل

الانفراج بكثير من التفصيل الذي لا يشعرا على كثرة بلى مائل لأنه لا يفصل إلى عند الضرورة. وفي هذه القصة التي نقلها عن ابن الخراسي نجد الموقف في قمة تأزمه يوصف وصفاً واقعياً دقيقاً. أكان هذا اسلوب ابراهيم الخواص ام هو اسلوب ابو علي التبريزي، الواضح ما جاء في سائر الكتاب أنه اسلوب التبريزي. فالتبريزي عانى كثيراً من اختلاعه مع عهد الدولة: قض ستين في السجن بسبب هجومه على الشافعي واتباعه، وعانى كثيراً ومرت به سنوات وسنوات وهو يعاني الشدة فكيف لا يستطيع ان يصف ويحيط في وصف الشدة وما نقله عن الخواص هو القصة في مجملها.

(عن ابراهيم الخواص)

١ - قرأت في بعض كتب الفرس

٢ - عن ابراهيم الخواص قال

قرأت في بعض كتب الفرس المطولة إلى العربية ان ملكاً من ملوكهم قد مضى إليه صاحب مائدة (خادم المائدة) وعنده اسجينديج (أكلة) فسقطت منها نقطة على ذراع الملك. فأمر بقتل الرجل. فقال الرجل وأخبر الملك بأنه من أن يقتل ظلياً بغير ذنب فقدته. « فقال الملك وقتك واجب ليعطيك بك غيرك فلا يجل الخدمه فأخذ الرجل المضادة فصبتها بأسرها على الملك. وقال وأيا ملكك تكزمت أن يشيع عنك انك تقتلني ظلياً ففعلت ذلك لاسحق القتل ويؤزل عنك قبح الأعدوة بظلم الخدم. فشاك الآن وما تريد. » فقال الملك ما أحسن الأجل. قد عفوت عنه.

عن ابراهيم الخواص قال:

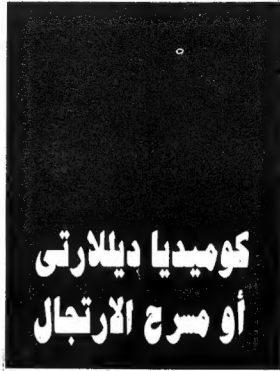
وكنت البحر جمع جماعة من الصوفية فكسر المركب بنا. فنجى قوم منا على خشب من خشب المركب فوقنا إلى مكان لا ندرى أي مكان هو. فأقمنا فيه أياماً لا نجد ما نقتاته. فأحسنا بالولت. فقال بعضنا لبعض تمالوا حتى نجعل الله على الفئسان ان ندع له شيئاً فقلعه يرحنا فيخلصنا من هذه الشدة. فقال بعضنا لا أحظر وقال بعضنا ادع اللذات ... إلى أن قال قال منا شيئاً وأنا ساكت. فقالوا في قل شيئاً فلم يجزى على لساني إلا أن امتلأ ولا أكلي خلم الغيل أبداً، فقالوا فإمرأ من مثل هذه الحال فقلت وأنا ما تعلمت المرأ ولكني منذ بدأت وأنا اعرض على نفسي شيئاً داهية عز وجل فلا

تطوعني ولا يجتر على قلبي غير الذي لفظت به، وما أجرى هذا على لساني ولا ألهمه قلبي إلا لامر.

فلما كان بعد ساعة قال بعضنا لم لا نطلب في هذه الأرض متفرقين فنطلب قوتاً فمن وجد شيئاً أنذر به الباين والموعد هذه الشجرة. قال فتفرقنا في الطرق فرجع احداً بزلد قيل صغير فلوح بعضنا لبعض فاجتمعنا فأنقذنا اصحابنا واحتالوا فيه حتى شروه وقعدوا بالكون. وقالوا تقدم. فقلت انتم تعلمون اني منذ ساعة تركته له عز وجل وما كنت لأرجع في شيء تركه له. ولعله جرى ذلك على لساني لأجل موق من بينكم. لأن ما أكلت شيئاً منذ أيام وما اطعم في شيء آخر. وما يراى ان الله انتقم عهده ولومتم. واعتزلهم وأكل اصحابي. وإقبل الليل وتفرقنا إلى مواضعنا التي كنا فيها نبيت وأويت إلى اصل شجرة كنت ابيت عندها. فلم يكن إلا لحظة فإذا بقل ظلم قد الجبل وهو ينير والضجرا تتدكدك بنهره وشدة شغبه وهو يطبنا فقال بعضهم قد حضر الأجل. فاستسلموا وتسلخوا. وأخذنا في الاستغفار والتسبيح. وطرح القوم نفوسهم على وجوههم. فجعل آل يبعد واحداً واحداً فيشبه من أول جسده إلى آخره. فإذا لم يبق في موضع إلا شبه شال احدي قولابه فوضعهما عليه وصحه. فإذا علم أنه قد أتلفه فعد آخر فعمل به مثل فعله في الأول. إلى أن لم يبق غيري وأنا جالس متصب اشاهد ما جرى واستغفره واسبغ فقصصني القوم قرب مني رمت نفسي على ظهرى ففعل بي من الشم كما فعل بأصحابي. ثم احاد شيئاً مرتين أو ثلاثاً لم يكمل بعمل واحد منهم ذلك. وروى في خلال ذلك بكاد يخرج فرأى. ثم لف خرطومه على من شالني في الهواء فقلنته يريد قتل بقتله أخرى. فجهرت بالاستغفار فألقى خرطومه حتى جعلني فوق ظهره. فانتصبت جالساً واجتهدت في حفظ نفسي بوعصي وانطلق الفيل يهول تارة ويسعى أخرى. وأنا تارة اهداه عز وجل على تأخير الفيل والاطمئني في الحياة وتارة اتوقع أن يثور في يقتلني فاعاود الاستغفار وأنا اقمس في ذلك ويجري من الألم الشديد لسرعة سير الفيل أمراً عظيماً.

فلم أزل على ذلك إلى أن طلع الفجر واشتد ضوءه. فإذا به لف خرطومه على قلتي قد حضر الأجل فاستكثرت من الاستغفار فإذا به قد انزلني من ظهره وتركني على الأرض ورجع إلى الطريق إلى حله منها. وأنا لا أصدق. فلم غاب عن عيني ولم اسمع له حساً خرجت ساجداً له بجماعته. فلما رفعت رأسي حتى احسست بالشمس. فإذا أنا على ظهر حبة عظيمة فمشيت عليها نحواً من فرسخين فاستقيت إلى بلد كبير. فدخلته. فحجب أهلى من مسالكهم عن حال فأخبرتهم بالقصة.

فزعوا ان الفيل سار في هذه الليلة سحراً أيام. واستظفروا سلاطين وأقمت عندهم حتى صلحت من تلك الشدائد التي قاسبتها وتشتى بعد وسررت مع التجار إلى بلد على شاطئ البحر فركبه ووزقني الله السلامة إلى أن عدت إلى بلدي.



كوميديا ديلا رتي أو مسرح الارتجال

د. أحمد عثمان

وتحتوي هذه السيناريوات بعفة أساسية على كوميديات إلا أنها مع ذلك لا تخلو من التراجيديات والتراجيكوميديا والمسرحيات العنيفة والأوبرات. وبعد تياترو (Teatro) فلامينيو سكالا Flaminio Scala (١٦١١) استثناء من عدة جوانب، فلقد طبعت سيناريواته وهو مسرح ملتصق بفرقة الجيولوسي Gelosi وتحتوي السيناريوات على ٣٩ كوميديا وتراجيديات واحدة وتراجيكوميديا واحدة وعمل مسرحي مختلط (Mixed entertainment) ومسرحية رعبية وبعض المسرحيات من الحكايات الشعبية. ووجدت سيناريوات أخرى بمكتبات روما وفلورنسة ونابول وفينيسيا وبيروجيا ومودينا وباريس ووصل بعضها إلى لينتجراد ببروسيا. وفي هذه المجموعات تسود الكوميديا أو بعبارة أدق الفارس (Farce) وبعض هذه السيناريوات مسأخوذة منتم المسرحيات الكلاسيكية أو المسرحيات المكتوبة على غمطها، وبعضها مأخوذة من سيناريوات سابقة مأخوذة بلورها من مسرحيات قديمة. والسيناريوات عبارة عن هياكل مسرحية (Skeleton Plays) ويسمى البعض «مسرحيات جففة» (dried Plays) على من يريد أن يقدمها في عروض أن يقدمها في ماء عبقريته الدافئة. ولقد كتب بيروتش Petrusci كتابا لا يمكن أن يقدر بثمن، نشر عام ١٦٩٩، وعنوانه La Rappresentativa أو فن العرض، والذي طبع بمطبعة في كتاب بتراسكون Petrascon وعنوانه «كوميديا ديلا رتي» تاريخها، فيها، سيناريواتها La Commedia dell'arte, Storia, tecnica, Scenarii وهو كتاب نشر عام ١٩٢٧ ويعتبر أفضل مرجع عن كوميديا ديلا رتي ولكنه ليس الوحيد.

والشخصيات كوميديا ديلا رتي متنوعة ومتعارف عليها لها تميزاتها الخاصة سواء في الموقف أو المظهر أو حتى الاسم. وكان أحد الممثلين يقوم في الغالب بأداء دور إحدى هذه الشخصيات لدى العمر. وكانت أدوار الرجال كثيرة فكانت هناك شخصية أريكينو Arlecchino، أو هارليكين Harlequin، وهو خادم ذكي. وكانت هناك شخصية باتالون Pantalone وهو رجل كهل يلبس دور الزوج المخنوع، فهو آخر من يعلم حقيقة زوجه، أو هو عاشق قديم مهجر، وهناك شخصية الأب فقير، أو تاجر من فينيسيا. وهناك شخصية الدكتور Doctor وهو دكتور في القانون وليس طبيا، وشخصيته تعتبر النقيض الشارح للشخصية باتالون. وهناك شخصية الكائن أو القبطان، وهو Capitano، وهو من تسلسل شخصية الجندي المجهز (Miles Gloriosus) للشارع اللاتيني بلاطوس. ثم تأتي قائمة الخدم وكل منهم له خصائصه المميزة وم اسمهم تذكر بيدروينو (Pedrolino)، وميزيتينو (Mezzetino)، وبوراتينو (Burrattino)، وبريغيا (Brighella)، أوسكابينسو (Scapino)، وسولشينيلا (Pulcinella)، التي أصبحت النموذج للشخصية بونش Punch المسرح الإنجليزي الشعبي ولأسماء مسرح الفارس أو الدمي المسمى بـ Punch and Judy والجدير بالذكر اسم بريشينيلا Pulcinella الإيطالي هو

ديلا رتي في بعض أدوارها الخاصة ارتبطت بأسر معينة. ولقد قدمت هذه العروض على أيدي ممثلين مهرة كان بعضهم على مستوى رفيع من الثقافة وشاهدنا الجمهور العرض وجمهور الصغرة الضيق.

وفي البداية لابد وأن نعرف أننا لسنا في موضع ممتاز كباثين في الكوميديا ديلا رتي، لأنها لم تكن من المسرح المكتوب، بمعنى أنه إن كان هناك نص مسرحية مكتوبة لمسرحيات الكوميديا ديلا رتي. فهي أرتجالية تستخدم ألقابا من الشخصيات ومواقف تقليدية متعارف عليها. وكانت هذه المسرحيات بسيطة عبارة عن بعض المشاهد أو السيناريوات (Scenarii) أو مايس المأخوذة تصرف من الروايات القصصية أو المسرحيات القديمة أو أي مصدر كان ما كان. وربما تم تأليفها في بعض الأحيان برعي من الأحداث الجارية أو حتى حوادث وقعت في الذائرة، أو بفضل الإشارات البلدية التي تجري على ألسنة الناس. وكانت هذه السيناريوات التي وصلتنا نصوص منها تبلغ الثمناة تعد بواسطة رئيس الجماعة الذي علينا أن ننتبه بطريقة أو بأخرى المؤلف. ولا نقيم هذه السيناريوات سوى بجماعة من الشخصيات والخط العريض لأسر الأحداث من موقف إلى آخر، وترك الممثلين مهمة ارتجال الحوار حسبما يقتضى الموقف وتوحي به اللحظة.

من السهل أن نرى في المسرح الشعبي الإيطالي أو الكوميديا ديلا رتي Commedia Dell'arte خطا متواصلا لترات الميموس Mimus الذي يقرب بجذوره في الماضي الصحيح للمسرح ويعود إلى البدايات الاغريقية والرومانية نفسها. قدرة وفن وبداءة الكوميديا ديلا رتي تذكرنا بلا شك بالكوميديا الإغريقية المبكرة والقصص الإيتالية Fabulae Atel-Verum Fascimithi في إيطاليا القديمة. كما أنها تذكرنا أيضا بشاعر الكوميديا الحديثة مانتودوس وكذلك بيرونوس وترتيوس. إن غلوها من الصاقل وفظافتها قد خلج عليها شيئا من الأصالة وبعها قدرًا من الدقة والتجربة المسرحيين. إنها كوميديا شعبية نبتت من جذور إيطالية كشجرة باسقة امتدت فروعها لتغطي إسبانيا وفرنسا وتركزت في مسرحها بصمات باقية على مر الدهر. ولقد قامت على عروضها مجموعات من مبدعي التشكيل الحرفيين والمتخصصين مجمعوًا في فرق تأسست على مبدأ توارث المهنة وضمت النساء والرجال إلى درجة أن الكوميديا

تصغير لكلمة *Polezna* ومعناها الدجاجة ، أما الصورة المستخدمة في نابلي للباس وهي *Polecenella* وليشيتيلا فهي تصغير لكلمة *Polezna* فهي تعني الدوك الرومي الصغير ، ولذلك علاقة واضحة بالثقافة المدينية في القناع الذي كانت تلبسه هذه الشخصية . وهناك - أيضا - شخصية باسكيلا (*Pasquella*) ، وتعني المرأة المجوز وشخصية كولومينا (*Columbina*) أو كورالينا (*Corallina*) ، وهي خاضعة لأمعة الذكاء ، ثم هناك خادمة أخرى اسمها هي هارليكينيا (*Harlequina*) أريبرت (*Pierrette*) ، أما شخصية الحب العاشق فلم تكن تحمل اسما طبيا ، وإما كان يعرف كل فرد باسمه الخاص مثل فلافيو وأوتافيو وما إلى ذلك . وإلى جواره كانت تلقب الحبيبة المشفوقة باسمها الشخصي - أيضا - مثل إيزابيلا ولأندريا ولوكياديا .



ويتبين استخدام قناع هذه الشخصيات المنطوية بإمكانية تناقله من فرقة إلى أخرى ومن جيل إلى آخر مع إدخال بعض التعديل والتبديل . ولا يزال عمل خلاف حاد أمر خسر أهم هذه الألقاب ولا يزال كذلك أسرا بكثر حوله الجدل موضوع تطوره . وبناء على ما تقدم يمكن أن نقول إن هذه الألقاب كانت تقوم بتقديم شخصيات الألباء والحلدم والشخصيات الأخرى الكاريكاتيرية التي تقدم شخصيات العاشقين .

وكان أكثر الناس غلظة وجعده في الكوميديا ديلازوني هو باتالوني دي سيسونسي *Pantalone* و *Binognosi* وهو فينس القالب والمهجة لا يشغله في الحياة شيء سوى التجنيز والتفريع والنصالح المطولة للآخرين . ومع ذلك يلبس دور الصرامة والجدية التي يداخلها الحب والخرافة - فقط - عندما يصطدم بموضوع الحب أو الأسلام مع المحدم . لقد كانت هذه الشخصية تفل جانب الإرشاد نحو الفضيلة والحكمة ، ولكنها بإمكانها الكوميديا الكافكة في طبيعة الرجل المجوز الذي يمكن أن يقع فريسة لولوه أو الجشع قد استغلت أحسن استثمار في هذه العروض .

وكان القناع الثاني المفضل في كوميديا ديلازوني وهو نيل الوالد الثاقل ، فكان لحلمى من بولوني يدعى في العادة دكتور جراتسيانو *Doctor Graziano* وكان - أيضا - يقع فريسة للعشق ويتبع بقدر كبير من السذاجة ولكنه أكثر غلظة من باتالوني . ولقد كان هذا الدكتور الذي يقول كل شيء بطريقة خاطئة يختلف بصورة واضحة عن الحللاني في مسرح كوميديا العاشقين - التي سبق أن تناولناها في مقالات سابقة ولكنها مع ذلك اشتركا في صفات معينة مما يحث بتبادل التأثير والتأثير بين المسرحين الرسمي والشعبي .

والعاشق هم أبناء يتالون وجراتسيانو ، وهم في العادة تالون أو مفقودون - ولكنهم - كما سبق أن ذكرنا - لا يستخدمون الألقاب لأن أدوارهم لا تمثل شخصيات محددة بل هي الشكليات للكلمة ولا تخفى على عصر طاهر من الكاريكاتير . وكان سلوكهم غريب لتطلبت مواقف الحب والداسم ، وكانت الجاذبية في

مستمدتين على مواهبهم ، وهي مواهب من نوع مواهب مثل الميوس والتقصص الأيتالية في إيطاليا القديمة ، ولها صلة - أيضا - بمواهب مهرجي القرون الوسطى . لقد اجتمع عدد من الهولانات وأبناء الدجالين والمغنيين التجولين الذين تناولوا حظا من التعليم . ومنحت لهم فرصة ذهنية تتمثل في الطلب الترابيد من جميع الطبقات على التسلية لا في إيطاليا وحدها ، بل في أوجها . وواكب هذه الفرصة تواجد مواطن كثيرة صالحة للفن الكوميدي الساحر في حياة مدن عصر النهضة إلى جانب توفر الجلب العام لدى الناس لشاهدة كوميديا ذات حركة بسيطة ودون أن تكلف الكثير في أثناء عرضها . ولقد غيظ هؤلاء الكوميديا ديلازوني بسرعة البداية وحسن التصرف وفدر كير من الصلاة والمرونة في أن واحد ولولا مثل هذه الصفات لما تيزوا في كوميديا تقوم أساسا على الارتجال .

ولعل جبل أو جيلين ظل الخطر سائلا أمام مثل الكوميديا ديلازوني بتدهدهم بالهلاك ما زادهم قوة وتعميقا فزائدهم منهم وانتشر . وإذا رفضنا وجود مؤسس واحد لهذا الفن علينا بأن نتعرف بوجود أكثر من راعية ومؤيد له . مما يجعلنا نقول بأن مسؤولية نشأة الكوميديا ديلازوني مسؤولية جماعية أو بعبارة أخرى إنها نشأت بصورة طبيعية من مجتمع عصر النهضة في إيطاليا . وهي تشكل أكبر تجربة مسرحية شاهدناها ذلك العصر ، لقد جمعت تجارب صغيرة متعددة في جهود جماعي كبير ، وهي في أبسط أشكالها يمكن أن تعرض بواسطة ممثل واحد يلبس أدوارا عدة ، مثلا مثل المعجوز جيروماني جابرييلي *Giovanni Gabrielli* (١٥٨٨ - ١٦٣٥) ولكنها في أكثر صورها تطور بصورة بواسطة فرقة كانت يتتبع إليها ابن المشعل السابق ويدعى فرانسيسكو *Francesco* (١٦٥٤) . وفي هذا الحالة لا بد وأن يعرف كل مثل أدوار الآخرين وطريقة تقييمهم لكي يتمكن من التعامل والتعاون معهم بانسجام تام .

ونود التركيز على ميدان هام من في عمل هذه الفرق ، وأولها الحاجة الملحة للوحدة التوافقية بين التلاحم الشديد فيما بينهم ، وذلك في سبيل تسهيل وتنظيم عملهم الارتجالي الخطير . والعامل الثاني هو وجود المفريات الخارجية ، بمعنى أن رعاة هذا الفن كانوا يعرضون أنفسهم الريشاري على هذه الفرق لتقديم أفهم العروض في بلادهم . وبالطبع كانت هذه الفرق عرضة للفساد والفن ولا يسعنا بعد أن اشتهرت بعض الممثلات ، مما أثار الغيرة بين أفرادها . ولقد استطعن أن تحصل على هذه المعلومات من سجلات هذه الفرق وعطائياتها وتخصصوا الابتهايات التي حصلت عليها وكذلك الاعتراضات الكنسية والمدينة .

وتربح أول إدارة في حوزتنا من فرق متجولة من المحترفين إلى عام ١٥٥٨ . أما أهم فرق القرن السادس عشر فهي فرقة الجيولوسي *Gelosi* ، وكانت دعائنها الأساسية هي أسرة الأندريني *Andriani* فرانسيسكو *Francesco* (١٥٢٨ - ١٦٢٤) ،

شخصيتهم تقوم على فصاحتهم ورفاشتهم الشخصية . وكان الممثلون التالونون هذه الأدوار بقرآن المؤلفات القصصية ليكتسبوا أسلوبا رائعا يتناسب خلف المواقف من الرثاء والبهاء إلى التلاوة والتحدث إلى التحري الحاسمة وما إلى ذلك .

ولقد جعل فرانسيسكو الأندريني *Francesco Andriani* (١٥٤٨ - ١٦٢٤) قناع الكابتن قساحه الشخصي ، أي المرتبط بكياته . ففي خلال السنوات الثلاث التي أعقبت وفاة زيجته إيزابيلا في عام ١٦٠٤ وبعد أن اعتزل المسرح في عام ١٦٠٧ وشعر بتعبه المشهور وشجاعة الكابتن الخائف من العالم السفلي ، *Bravure del Capitano Spavento del Val Inferno* ومن هذا العمل يتضح أن أندريني فضل أن يلبس دوره بأهل درجات الحيال الأدنى وليس بواقعة . ولقد ترك هذا الكتاب أثرا واضحا على مؤلفين إيطاليين متأخرين . وعاصر أندريني مثل آخر هو فورتاليس اشتهر بدور الكابتن أيضا .

وظهور الممثلات بين أعضاء فرق المحترفين ، وإذا كانت كوميديا العاشقين تخفى مواهبهم فإن كوميديا ديلازوني تظهرهم وتقدم لها الفرصة سانحة . ولقد أخذ الحدم الذين أعطوا الكوميديا ديلازوني أحد أسمائهم (*del Zanni*) أعمالا عدم الكوميديا الكلاسيكية ، كما أن المؤلفين همدا إليهم بالمهارة الجدية في عروض الكوميديا وأصغروا لهم شيئا من الرواقية التي تميز بها - أيضا - أسلافهم الكلاسيكيون . وكان الكوميدي واللسان اللاذع هي سماتهم الرئيسية ، وفيها عدا ذلك لا يمكن التعميم بصفة مطلقة .

ولقد كان العامل الحاسم في تطور الكوميديا ديلازوني هو ظهور جماعات من الممثلين المحترفين الذين استهدفوا تطوير هذا الفن فوجدوا التشجيع الكافي لتحقيق هذا الهدف في أن جعلوا الكوميديا ديلازوني حياتهم اليومية . لقد شقروا طريقهم - إذن -



ماذا حدث مؤخرًا؟

هؤلاء المؤمنين كانوا أقدر على التعبير عن أنفسهم بحكم ثقاتهم وتعليمهم العالي ..
ست أو سبع سنوات في مقابل إشاعة فقط لمد الخدمة لعام آخر فعماذا حدث ؟

إننا نعتقد أن هناك شيئاً ما خاطئ .. قد حدث ، ليس هو إشاعة مد الخدمة لعام آخر ولا هو خدمة العمر كله ، بل كانت خدمة وطنية حقاً .. ولا يمكن تلاقح ما حدث مؤخرًا أن يحدث مستقبلاً دون تغيير الأسباب التي أدت إليه ، مهما كانت التدابير المستقبلية قوية وصلبة وعكسة ..

ومفارقة ست أو سبع سنوات خدمة وطنية ، مقابل إشاعة مد الخدمة الوطنية لعام آخر ، تفوتنا إلى سؤال أهم من هذا كله .. هل التكررت العلاقة التاريخية بين المصري ومصر ؟ وهل هناك شواغل عقلت الانتباه الوطني لقطاعات عامة من المصريين ، وما سبب ذلك ؟

إن أية قوانين ، أو أية عقوبات ، لا يمكنها وقف تدهور وتآكل عملية الانتباه الوطني لدى البعض ، ولكن تغيير الأسباب التي أدت إلى ضعف الانتباه ، هي وحدها الكيفية بوقف اتسار العلاقة التاريخية بين الإنسان المصري ووطنه ..

دعونا نواجه بشجاعة بعض أهم قضاياها ، وهي قضية الانتباه الوطني .. فهي أهم من كل ما يقال من الاقتصاد والسياسة .. وإثباته إلى آخره .. لأنها كل هذا مجسماً .. إنها قضية الطاقة العنيفة للمجتمع .. التي يفتقها الجميع ، ويستهربها تفرقاً ، رغم أنه أساس كل شيء يحدث الآن وفداً .. وإذا كنا لا نملك فعلاً ما نتناقل في إطاره فلننازل الأقل نقولها ونفسي .. ولا نطالب بتناقضها ..

تحسين عبد الحى

فجأة أعلن حظر التجول في القاهرة الكبرى من الساعة الحادية عشرة حتى الساعة الواحدة ظهراً ، ثم امتد هذا الحظر إلى الساعة الرابعة .. والتصق المصريون جميعاً بأجهزة الراديو لمرقة .. ماذا حدث ؟ ومن يحمل البيانات والتصريحات مرعاً ، وعرف العالم الذي أخذ يتسمع نبضات قلب القاهرة الكبرى .. أن بعضاً من جنسي الأمن المركزي قد احتجوا بالطريق الخطأ على إشاعة صدور قرار بمد خدمتهم لمدة عام آخر .. فخرجوا بما لديهم من أسلحة يجرقون ويصرخون ويقتلون ويحرقون ..

ما حدث .. قد حدث وهو الآن بين يدي جان التحقيق .. ولكن دعونا نتأمل كحادث قد وقع بالفعل ..

إن جنسي الأمن المركزي هم في الأصل من الشباب المصري الذين يؤدون الخدمة العسكرية التي تنحصر لغايات محددة ، ولذا فإن يحصلون على مؤهلات علمية تكون مدته خدمتهم الوطنية عاماً واحداً والباقي لا يحصلون على أية مؤهلات يضمنون في الخدمة الوطنية لثلاثة أعوام مدة هي .. على الأقل المعلومات المتوفرة لدينا .. في المشككة ؟

وهل قدر علمنا أيها .. فإن عدداً هائلاً من حملة المؤهلات العليا ، ظلوا بعد عام ١٩٦٨ في إطار الخدمة الوطنية أكثر من ست سنوات ، ومع هذا لم نسمع عن نمرود أو سخط جامعي لعدم تسريحهم من الجيش بعد انتهاء فترة خدمتهم المحددة .. على الرغم من أن

وايزابيللا Esabell (١٥٦٢ - ١٦٠٤) . واشتهرت كذلك فرقة الديسكوس Desoni وعمل رأسها ديانا دا بونتي Diana da ponte (ازدهرت ١٥٨٢ - ١٦٠٥) ، والتي انضم إليها بعض الفرق تريتستانو ماريتينيلى Tristano Martinelli (حوالي ١٥٥٧ - ١٦٣٠) . وذاع - أبشفاً - صيت فرقة الكونفيدنتي Confidenti وازدهرت حوالي ١٥٧٥ - ١٥٩٤) Vittoria Pisani (ازدهرت حوالي ١٥٧٥ - ١٥٩٤) بيدروبولينو Pedrolino وبيلسيني Pellisini (حوالي ١٥٢٦ - ١٦١٢) ، وهناك فرقة حلت اسم الونيني (المتحدنين Uniti) بقيادة دروسيانو ماريتينيلى Dru- sian Martinelli (١٦٠٦ / ١٦٠٨) وزوجته أنجيليكا Angelica (ازدهرت ١٥٨٠ - ١٥٩٤) . ولقد مهدت هذه الفرق الرائدة الطريق أمام الجيل التالي الذي سلك في التدريب نفسه ، فظهرت فرقة الكونفيدنتي الثانية بقيادة لانيانو سكالّا Flaminio Scala (ازدهر ١٦٠٠ - ١٦٦١) ، وفرقة الأكيسي Accesi وغيرها وFedeli وفرقة من الفرق التي تابعت لمسيرة إبان القرن السابع عشر .

ولقد كانت ماتتوا Mantua هي صاحبة الرعايه الأولى لهذه الفرق ولكن عند نهايات القرن السابع عشر اقتربت بعض الفرق باسم مدينة مودينا Modena وإبارا Parma ، فأصبحت مثل هذه الفرق هي الأكثر شهرة ، ولهذا ازداد عليها الطلب للتسخر خارج إيطاليا . وتظهر السجلات الأولى لفرق المتفرجين أنهم صلوا حتى باريس وأدت رحلاتهم المتكررة في هذه المدينة إلى تأسيس فرقة إيطالية دائمة عام ١٦٦١ ، وازدهرت حتى عام ١٦٩٧ ، أي عند نهاية القرن السابع عشر ، وذلك حين حُطِن المثلثون حدودهم وتورطوا في فضيحة ملكية فطردوا من المدينة بسبب هذه الوقاحة والحقن . وفي عام ١٧١٦ عاد الكوميديون الإيطاليون وكنكوا في باريس وغلوا بها حتى نهاية القرن الثامن عشر . ولعل اختلاط اللغتين الإيطالية - الفرنسية وكذا الأساليب والمصادر يجعل من تاريخ كوميديا ديلارن في هذه الفترة جزءاً من تاريخ المسرح الفرنسي تماماً كما هو جزء من تاريخ المسرح الإيطالي ولا سيما إذا تذكرنا ارتباطاً لن مؤلفين بالكوميديا ديلارن . وهناك آثار لزيارات الفرق الإيطالية في بولونيا وبافيا وإسبانيا ، وإنجلترا لكن باريس كانت بالنسبة لهم الوطن الثاني ولا سيما قرب نهاية القرن السابع عشر لقد وجدت هذه الفرق في البلاط الفرنسي أسس حظرة يعطون في ظاهها القليل . وبما سهل لهم هذه الفرق السفر بساطة عروضها وقلة حشد أفرادها . فافترقت تحتاج في المتوسط إلى شخصين على الأقل ليؤدوا دور كبير السن واثنين ليدلوا دور العاشقين واثنتين لدمج الحدم وممثل واحد لتأدية دور الكاين وهناك دور لوصيفة ودور أو دودين من الأدوار الصغيرة الأخرى . لقد كانت كوميديا ديلارن فناً جاداً ومجسداً قوياً للتصور على أيدي رجال ونساء ذوي معرفة عالية وعزيمة قوية ولكيما قد هورت في القرن الثامن عشر . حقاً أن كوميديا ديلارن نبتت من أحداث هزلية تقليدية ،

في عام ١٩٦٤ أعطت جماهير لندن عرضها Meta- Morphoses of a Wandering Minstrel للفرقة (الممثل التحوّل لفرقة من ماعية كوميديا ديلارن) ، كما أنها بللت مجهودات أخرى في سبيل إنقاذها عن طريق إحياء الأفعمة وأعداد السيتاريات ، واستخدم الممثلون ذوي قدرة عالية على الارتجال . ولقد وقعت تجارب مماثلة في براغ وفي كلية الملكة ماري Queen Mary College بلندن . وفي عام ١٩٦٥ ، قدم أعضاء من مدرسة مسرح فيلبي الأولد قبل بيلبي وقسم الدراما في الجامعة عرضاً مرصلاً من السيتاريو المرحوم جولدوين ومزونات الأمثلة المأكرة (The Wily Widow) La Vedova Scitron . ولكن هذه المجهودات جيسا رغم أنها تبعت السرور في الفؤوس بسبب ما تقدمه من تسليّة إلا أنها ليست من الكوميديا ديلارن في شيء فقلد وفي زمن هذا الفن الرابع .

ولكنها فيما بعد تلكا تعتمد على الأشكال الأدبية الأخرى . فهي تور تيرد أو حجب استصاحت أو استصاحت واختصرت أو زويت فيما استصاحت على نحو أوسع ما حدث في مسرح المكثفين ولولا كوميديا ديلارن والمسرح الرسمي لفظ كان مسرح عصر النهضة يصبح كاتنا بلاحية وأحياناً بلا معنى . كما أنها هي التي خلقت جيلاً من الممثلين صار كدوة لبقية الأجيال في قوة عزيمته وجريته فالكوميديا ديلارن هي فن الممثل بل جندال فهو في هذا الفن المحور الذي يعتمد عليه كل شيء . ومن يصدق النظر في فننا المسرحي المعاصر سيجد بقايا لفن كوميديا ديلارن سواء في مسرح العرائس أو الميوس أو الباتريوتيم التي تقدم في تيوتوي جارنودس Tivoli Gardens أو في كوينهاجن . وهناك فرقة في نابل تسمى فرقة بينوتوي فيليب Peccino de Filippo هي التي

الغرب، ماذا أضافت تلك المحاولات في اعتقادك إلى الأجيال التالية ؟

— قبل الحملة البونابرتية على مصر كان الفن الشعبي، فهناك منسوجات في عهدي المالك البحرية والبرجية يصل تصوير الأشخاص فيها إلى مرتبة الفن الشعبي، أي مرتبة التعبير التلقائي لا المتخلف، وكان هناك أيضاً الخطاط الذي كان له مقام أكبر من الرسام، وكانت أعماله في المنازل والأماكن العامة، وهي الأعمال التي نقلها المستشرقون الذين صوروها في البلاد العربية مثل لويغلي الذي رأس أول جمعية للفنون تقام في تونس، فتراه في لوحة «الدوسة» يصور شيخ طريقه يسير على أقدام لشقاهم من الأمراض، ويرى على الجدار خلفية لوحة أكثر من عشر لوحات خطية اعتقد أن خطاطاً عربياً يساعده في إنجازها لأن أغلب الرسامين المستشرقين نقلوا الكتابة العربية خطأ.

واستمر الحال هكذا حتى أواخر القرن حينما حضر أميل برنار إلى مصر وعاش في حي الخرنفش حتى سنة ١٩٠٤ وكان من الفنانين الذين أقاموا أول معرض للتصوير والنحت عام ١٨٩١ وشجعهم الهواء الأجانب الذين انتقلوا لصلطهم مع إقامة معرض في العام التالي، ورغم ذلك اضطّر أميل برنار وهو أحد أصدقاء بول جروجان — أن يتردى الزلزال المصري وكان يرسم للصحف المصرية ويترخف خشية المسرح وكان يتأسف في القاهرة لأن المصريين لم ينجبوا بأعماله وفضلوا عليه أعمال الخطاط المصري.

ولكن الانحياز الرسمي كان بميد فرنسية البذوق المصري، فأطلق أذكر قول الخديوي اسماعيل أن مصر قطعة من أوروبا يعكس الانحياز الشعبي الذي عبرت عنه ثورة أحمد عرابي، هذين الانحازين انعكسا في مجال الفن التشكيلي بعد إنشاء مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٠٨ على يد هؤلاء المستشرقين من أصدقاء شخصيين للأسرة الحاكمة العثمانية أو الألمانية فعملوا الجيل الأول وفن تيممهم التي يعتبرها النقاد اليوم أعمالاً من الدرجة الثالثة.

ثم تخرج الفنانون في مدرسة الفنون الجميلة وسافروا إلى أوروبا لتكملة تعليمهم في وقت قامت فيه ثورة ١٩١٩ واكتشفت فيه كنوز توت عنخ آمون على يد كارتير سنة ١٩٢٢ فتذكر المصري أجداد الماضي ولقى أسلوباً يجمع بين الطغرية الأكاديمية حتى جاء محمود سعيد متأثراً بالجنيت Giotto وفن ثل العمارنة فصور أشكال المراتب، وكانت أعماله من عام ١٩٢٧ حتى سنة ١٩٣٢ فيه ضرورة في طريق الانحياز التعبير المصري الذاتي الذي لا علاقة له بالتعبيرية الغربية، إذا أرنكز هذا الانحياز على الانتاج القبطي والإسلامي في النسيج.

على أن محمود سعيد الذي لجأ إلى العرض مع السرياليين في أول معرضه بلوحته «ذات الجسد اللبني» ثم عرض بثلاث بحري هوجم فعدّل عن التصوير الذي كان يطلق عليه التشويه العذري كما وصفه أحد راسم في كتب عن محمود سعيد وبدأ يفظل



الحوار الأخير مع الفنان الكبير حامد عبد الله

أجرت الحوار سهام بيومي

ورغم هجرة الفنان حامد عبد الله إلى أوروبا في منتصف الخمسينيات ثم استقراره في باريس فإن صلته بالواقع المصري لم تنقطع يوماً، إذ ظل متابعاً ذو بال لكل ما يجري على أرض الواقع المصري كأنما لم يفارقه مشغلا حياته التي عاشها في حي النيل يساعد والده الفلاح في زراعة الأرض، كما استطاع خلال إقامته في باريس أن يفتق حلقة تواصل بين الفن المصري وأوروبا جعلت النقاد والجمهور يشربونه معلماً من معالم مصر المعاصرة على نحو يذكرهم بأجداد أسلافه الفراعنة كما عبروا عن ذلك في المقالات التي كتبت عنه.

وثناء زيارة الفنان حامد عبد الله للقاهرة وقبل أن يودعنا رحلنا عن علنا ليبدأ رحلته عبر الزمان كان معه هذا اللقاء.

— عندما بدأت برىك الفن كنت هناك عاولة الجيل الأول من رواد الحركة التشكيلية في مطلع هذا القرن والذي بدأت بالفتح على الحركة التشكيلية في

عندما بدأ الفنان حامد عبد الله مشواره الفني الطويل لم يفتأ الطريق السهل الممجد، ولم تتسوية المحاولات التي ظهرت في الحركة التشكيلية بعد المحاولات الأولى لجيل الرواد لمجرد التنوع واضفاء سميات جديدة واختار حامد عبد الله الطريق الصعب الذي فتح به أفقا للتعبير باستيماءه للواقع المصري وهومته وتراثه، كذلك باستفادته من تطورات الحركة التشكيلية في الغرب، ولذلك ظل حامد عبد الله عبر مسار رحلته الطويلة فناناً مبدعاً متجزاً أفاقاً جديدة للتعبير في خطوط راسخة ونظائر أعماله ملحمياً أساساً وهاماً من ملامح الحركة التشكيلية المعاصرة في مصر والعالم.

نسوته ويتشرد في تصوير درجات اللون الداكن حتى ضاعت الحدود الخارجية وفقدت لوجاته التوازن بين الأجزاء في فضاء اللوحة.

— وماذا استندت من محاولات الجليل الأول للرواد التشكيليين؟

— الحركة التشكيلية التي بدأت في هذا القرن يمكن تلخيصها في اتجاه المستشرق وليس المستشرق به، أي من كانوا ينظرون إلى طبيعة بلادهم بعين المستشرق فصوروا مشاهد سياحية وقصصية وحكايات بطريقة تفسيرية، ونقلوا السطح الظاهري للحياة كما رأها فنان الغرب (ومحمد حسن، محمد ناجي، أحمد صبري، يوسف كامل على الأهوازي، ليلى تادوس، سندسبا، وبالي الفاتين) فيها عدا من ذكرت راضح عياد الذي كان عمله أكثر ميلا إلى الكاريكاتير، ولقد ذكرى عمود خضار وهو يوازي عمود سعيد من ناحية الترميز متأثرا بآثار برونز وروان ويوديل وغيرهم وهو يمثل الجماع في الجليل الأول مزج بين الشرق والغرب، ويوصف بالزعمه الثقيلية، ولعل التوفيقية السعيدة، وحتى قبل التوفيقية السعيدة.

لهم نحن هنا الآن لا يتم بالتجريد ولا التشخيص ولا التلخيص وإنما نبدأ بشعور صادق من واقع الحياة المصرية العامة، وأن التجريد مصطلح غري وأنا ادعو أن تفكر بالمرعية لا بلغة اجنبية تترجمها ثم تشرح أفكارنا بلسان عرب معزج لأن هذا ما يحدث.

ولقد عرفت من الجليل الأول عمود سعيد كصديق بالرغم من اعتراض ميولنا الطبيعية تمارضا تاماً، ولم يكن بين أبطال هذا الجليل الذي أطلقت عليه الرواد بطلا، ولقد حاولت تصحيح مسار الفن الذي اغرق به أولئك المستشرقين، وفي هذا القول كفاية.

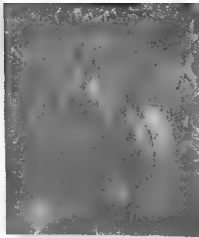
— كنت دائماً — بالنسابة — موضع مقارنت من قبل بعض النقاد مع عمود سعيد، ما رأيكم في هذه المقارنات، وما السبب في التزاك اسميكا؟

— من السطحي — السهل أن يقارن التلخيص بالتلخيص.

— اشترت في الحديث أنه كانت هناك محاولات للتعبيرية مستمدة من الواقع المصري مختلفة عن التصويرية في الغرب؟ كيف استمد هذه المحاولة أصولها من هذا الواقع بالنسبة لك؟

— لقد تعلمت الفنان المصري التصوير على الفنان العالمي الذي يزخر دار العائد من والحج يصور بدائية بنى عليها آيات من فائده الكتاب، من هنا تأثر بعض الفنانين المصريين بهذا الاستمباب الذي قد يكون فجاً ولكنه صادق.

وأن شخصياً من تلايد هذا الفنان صاحب التعبير النقاد لا المتلف، وتلايد الفن من الاتجاهات التصويرية إلى استخدام الخط العربي لا كزخرفة ولكن بقصد التشكيل، فسر قسانو خطوطاً مجردة من اليمين إلى اليسار سطراً بعد سطر، فلم تؤثر في اصنامهم صفة التشكيل لأن اليمين لا تجد مسلكاً داخل اللوح (وليس اللوحة).



هذه الترميزات العربية شكلاً مبرجوة فضلاً على لافلت الحلاتين والبقايل، ولا تدخل في نطاق الفن التشكيلي ولكنها للزخرفة، وهي أيضاً لا تدخل في نطاق ما يسمى بالتجريد حسب التسمية الأوروبية التي كان أساسها ترانثا العرب الذي نقله المستشرقون لزخرفة غاليات لوحاتهم السياحية في خان الخليل وغيرها.

ومن تلك اللوحات ولدت أعمال الفن التجريدي الأوروبي قبل بول كليه وناسيل كاندنسكي الذي زار تونس سنة ١٩٠٣ وتعلم هناك الزخرفة التي راعا على الخروج.

وبعكس ما قيل في بعض كتب التاريخ لكتاب حرب أعيد بعضهم ذكرورة السدولة من يسارى كاستر والسيوريين، حل بدل لويت، ليس بول كليه الذي لم يكن عربياً ولا تصنع أعماله كمنطق للفن العربي، إنه لم يتكلم اللغة العربية ولا يعرف كتابتها ولا فرائدها، ولا كارل هورل ولا تالار للولد الجانزواتر سنة ١٩١٨، فقد سألته بنسى وثقت أنه لم يكتب العربية مطلقاً.

الواقع أن بول كليه حينما استعير كتاباً لخدمة للفن من الطبران عام ١٩١٦ وجد نفسه على مكتب ويده كراسات وقلمه الرصاص وألوانه المائية فكتب أشدود الأتشد بالآلانية ثم لوبا على غرار الزخارف العربية والإيرانية وأسماها الصور المكتوبة، وفي السنوات الثلاث الأخيرة من حياته نقل أجزاء من حروف عربية، ونقل أحياناً حروفاً كاملة ككلمة والسين من كتب مطبوعة زاد فيها خبر الطابعة في القرنين في حرف السين فنقلها كما هي ما يدل على علم معرفته باللغة العربية.

لهم في الموضوع أن الفنان إذا كتب بالعربية أو بصيغة فاسطل عربياً، فالأجانب كثيراً العربية خطأ أو صواب قبل أن أولد. إن كتابة الفنان في لس فرشته لسطح اللوحة حتى إذا كان ينقل صورته فوتوغرافية طبق الأصل مادات الجمال فرشته واضحة، وأذكر كلمة أحد الفلاسفة الفرنسيين المشهور بالان مترنل قد قال في كتابه «الفنون الجميلة» إن كتابة حركة الإنسان الطبيعية هي كتابة على الفضاء.

— وما هي القيمة الجمالية التي مثلها الخط العربي في التعبير بالنسبة لك؟

— الخط العربي لا يدخل في مجال الزخرفة إذا كان مجرداً، والخط العربي لا يخدم مصدراً للإلهام وإنما

هيكلاً للأشخاص الذين اصورهم أو انقلهم، وأننى اتصور أحياناً الكلمة منطوقة يدوى جرسها في الفضاء جسداً مدلولها التشكيل.

— ظهر العديد من الجماعات الفنية خلال ثورات فنية في الحركة التشكيلية في الواقع متخلة من حرية التعبير شامراً مثل جماعة الفن والحجرة؟ ما هي الاسهامات التي قدمتها هذه الجماعات للحركة التشكيلية، وما هو موقفكم منها.

— يمكن الإجابة باختصار بنعم إنها كانت تعاقى بحرية الفنان، وأن تكون بهذا قد ظلمنا الفن المصري، جماعة الفن والحجرة دعا إليها جورج حنين الذي جاء من فرنسا متأثراً بأفكار الشاعر الفرنسي بيرترون، ولأخذ جود الحركة الفنية في مصر فراد الصيد في الماء العكر وبدر السريالية والدادائية جميع أعمال فراد كامل وكامل التمسك، قضى البكرى، رمسيس يونان، أنجي الماطلون حول محمود سعيد في عمر جبار في القاهرة تلاء معرض آخر ثم انتهى الأمر وهجر السرياليون السريالية وتحولوا إلى اتجاهات أخرى، ورغم كل شيء، فإن المحاولة في هذا الاتجاه قد ألذت في توضيح أهمية العقل الباطن أثناء عملية الخلق الفني التي يمكن أن نستفيد بها من دراسة الفن المصري القديم الذي خلق لنا أحياناً أنصبتها العقل الباطن أساساً.

وقد كنت شخصياً ضد هذا الاتجاه لجورج حنين الذي قد اعتمد أن الاتجاه خلق فن قومي هو بمثابة دعوة رجعية أو شيء من هذا القبيل، وقد كنت في ذلك الوقت لست في حيلة للظهور مثل هؤلاء الناس، كنت أدرس المنافع وآثار البيئة والمناخ في استمباب (الفرود)، وقد كتب في هذا الوقت بدر الدين أبو غازی في مجلة فصول: «الرسم والنحت يصاحبان النهضة الحديثة وتكلم فيها من هذا الاتجاه وتكلم من سيد عبد الرسول وسيد الحادام ونظير خليل وبه واحد عبد الله الذين كانوا في غير حيلة للظهور أو للصوت المدوي.

وقد ظهر بعد ذلك أيضاً حامد ندا وعبد الهادي الجزار وسيمير رافع وكامل رفعت وغيرهم من تلايد حسين يوسف أينما ظهر وفيه اتجاه آخر أطلقوا عليه جماعة الفن الحديث يضم جيلانية سري، صلاح مسرى، وغيرهم من أتباع الحركة الفنية المصرية المعاصرة.

إهم كانوا ضد القومية في الفن في حين أنني اعتقد أن العمل الفني تعبير فردي تلتقي متصل بحدود بلروح التامية في الشعب وأذكر بأن مصر وعظيمة مصر وتاريخ مصر لم يعرفها العالم إلا من طريق هذا الفنان المصري الأضواء الشمعة المجهولة وخلف للأجيال حمله وخلف الثروة الوطنية التي لا تقدر بحال، وهو من دفع الجزية.

وتأثير الفن يشمل جميع مظاهر الحياة رغم تعذر اللوق بتأثير الاتجاهات الفنية والفكرية التي منها تتدفق ومنها ما هو سلفي.

— ظهرت نقابة التشكيليين إلى الوجود مؤخرًا بعد صراعات طويلة في السنوات الأخيرة تميزًا عن حاجة الفنان لإقامة كيان مستقل لهم ، فهل النقابة بشكلها الحالي قادرة على إعطاء دفعة قوية للحركة الفنية ؟

— بالنظر إلى قانون نقابة الفن التشكيلى نجد أنها لا تسمح بالعمل في مجال لفني لأعضاء النقابة ، وقد قلت للقيب لا يمكن لأحد أن يمنع أحداً من العمل كفناني في حين أنه لا ينبغي لأحد الجميع بين عضوية مهنتين ، فالمدونون لهم نقابة المعلمين والفنانين لهم نقابة الفنانين والشرط هنا هو التفرغ للفن بمعنى أن يعمل الفنان جل وقته للمهنة من قبل الوظيفة الرسمية ، والنقابة لا حق لها أن تتدخل في الفن مطلقاً .

لقد بدأت مع محمود سعيد التفكير في عمل نقابة للتشكيليين عام ١٩٥٠ ، وقال أن الفنانين لا يعملوا للنقابة ولم اصدق حتى طرحت الفكرة وعهد للوزير الأول مخرجي الفنون الجميلة وقد كتبت مذكرة بشأن ذلك في ١٧ ابريل عام ١٩٥٣ استلزم الفنانين من الخطر القليل من اثر انشاء نقابة بقانون على غرار نقابة الصحفيين أو الأطباء أو نقابة على غرار نقابات الدماء لأن تكوين الأول سيمكنه فئة معينة من المتسربين للفن من السيطرة على الفنان الحر والزرع ثالث سيحول الفن إلى حرفة لا يمكن للاندماج فيها قيمة لدى مثل اعضاء هذه النقابة .

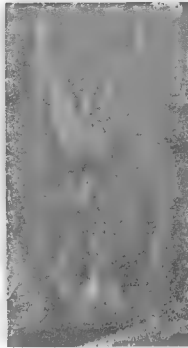
وما نحن الآن نعانى من تكوين النقابة على الصورة الأولى ، ولقد فرت مؤخرًا أسرار المهنة في صحيفة الشعب بقصد تحريك هائز الفنانين لتحويل النقابة وكأنهم بلا ضمائر .

إن الدولة ينبغي أن تلتمز بمعونه الفن بشكل عام بما في ذلك نقابة الفنانين ، فالفنان وسعده مع أدبيته لا لتزاسمه الاجتماعية أو نحو المجتمع لا يمكنه الاستمرار بدون معونة الدولة كما أن الدولة كأي تديع فنان بدون الفنان ، فلا بد من التعاون والتقدير الذي هربت عنه بعض الكتابات بالتشجيع ، فالفنان يعمل ثم يترك أعماله لتضمير المتاحف بعد موته فتكون بذلك ملقا للشعب ثم تقضى الدولة ثمن تذكرة الدخول قرراً .

تري اين بينه سلطان ، وأحد المنشاوى وحشرات غيرهم من المواب الشابة .

— خلال اواخر الخمسينيات وحقبة الستينيات ارتفع شعار الانتماء في يومى والفن فعل يمكن أن يوجد ما يسمى بالفن الملتزم ؟ وما هي في رأيكم الآثار البعيدة لهذه الدعوى .

— إن تلك الدعوى ترددت على السنة بعض الصحفيين في بدايات ثوبى ويلها بقليل ثم ضحت الثورة أبواب السجون والمعتلات لرجال الفكر من أهل البين واهل اليسار واهل الوسط وفرضت على الفنان المواطن المصرى من الداخل والخارج فاستعملت شخصيته حينما شطرت الثورة حرية التعبير ، هذا هو الذى حدث ونحن نعانى الآن من آثار ما حدث في ذلك الوقت .



إن الالتزام وعدم الانتماء مسألة تتبع من دخيلة الفنان ولا يمكن أن تفرض على الفكر من الخارج ، وهناك نقطة هامة ، وهي أن عمل الفكر ينبغي أن يكون ناجحاً مستكلاً لكي يقال له أن يكون مؤثراً .

والفنان يلتزم سواء أراد أم لا بطبيعة انتمائه الطبعي ، وهو عادة يبدأ عمله الفني أو الفكري بحافز واقع الحياة المعاشة ، وقد يبدأ عمله الفني بمشهد رآه أو بموضوع قرأه أو لآى جامل آخر يحفز للتعبير عن فكره وشعوره .

— هل يمكن اعتبار الصراع القائم الآن في الساحة التشكيلية بين الاتجاه التشخيصي والتجريبي امتداداً لما طرح من الالتزام في الستينيات والذى يشناه بصورة جذبية الاتجاه التشخيصي ؟

— هذه تصنيفات ادبية وليست معارك حقيقية ، فهي معركة مفتعلة من الأساس أن لكل فنان الحق المطلق في اختيار موضوعه واختيار طريقة الأداء ، وإنني اعتبر أن تخمين موضوعه الفنان أو طريقة الأداء من الخارج امتداد على حرية الفنان ..

— رغم أن الحركة التشكيلية الحديثة استمدت بعض جذورها من الفن الشعبي فلماذا ظلت معزولة عن الجماهير حتى الآن ولم تتجيب في اجتهاد عناصر من الجمهور خارج دائرة المثقفين الفنية ؟

— تبدأ بالإجابة على الشطر الأخير من السؤال ، وهو أن دائرة المثقفين ليست ضيقة نسبياً ، وإلى أن أقول ذلك أكرر في نسبة الأمية على مستوى الوطن المحيبي الذى حمل شعلة الحضارة مشات السنين ، وإلى اتصال : كم نسخة طبع من كتاب الاديب وقصة

الرواي أو ديوان الشعر ، ويخيل لي أن العدد ضئيل ، فليس الفن الحديث وحده الذى لا يجتذب عناصر عريضه من الجمهور ، لكن الثقافة عامه وأعمال رجال الفكر تتعامل مع أعمال الفنان المصرى الحديث .

أما إذا كنا نريد أن نرى جيلا من فواته الفن في المستقبل فينبغي أن تبدأ بالطفل في المدرسة الابتدائية من سن السادسة حيث ينبغي أن تنتشر الأعمال الفنية على جدران المدرسة وعرضها وبيعها ومداخلها وغاريها ، ويجب أن نصنع الفن تصحفاً شبيهاً بالطريقة التى التزعتها على حكومة نجيب في ٣ أغسطس سنة ١٩٥٢ بأن نؤكد أمر تجهيل الأماكن العامة التى يمتلكها الشعب كالحدايق والمتزهات العامة والمسجون والوزارات والمسائق بالأعمال الفنية الحائطية ، والمخزونات من طريق لجنة متخصصة تتألف من المعماري والمصور والنحات والمزخرف المنحرف للفن ، على السلى يسمى إلى الوظيفة الرسمية إلى جانب نفس العدد من المتسبين إلى الفن في تلك المجالات من رجال الدولة لتعين الأماكن والمواضع التى ينبغي زخرفها وإعداد مسابقات عامة بين الفنانين للظفر بمشاريعهم وحين يفوز أحد الفنانين يكون له الحق في اختيار مساهدين ، أما المبلغ الذى يتقاضاه فسيكون ١٠٪ من تكاليف المبنى العام أو ٢٪ كما قررت الدولة بعد ٢٥ عاماً من الاعتراض على رأى ..

ينبغي تقديم الرغبة والورده التى دفع الشعب لمعها (الغراب) ، وهناك وسائل اخرى لنشر الفن على مستوى الجمهورية يقع عبء الغراب بذلك على الدولة والفنان في نفس الوقت فلا الفنان يمكن أن يقدم تلك المهمة وحده بدون معونة الدولة ، ولا يمكن للدولة ، أن تقوم بإداء المهمة بدون الفنان .

وقد يساعد تقدم الطاعة بالون على نشر الفن ، وقد يساعد الجوع إلى مصانع النسيج مثلاً إلى تعيين مستشار فني يشرف على طباعة المنسوجات ويصمم زخرفتها على نشر الفن ، أما إذا كانت الأغلبية وكل ما تحتاجه حياتنا اليومية مستوردة ومغلقة أو مغلقة وتصميمات اجنبية فكيف نتظار أن يتهاوت الجمهور على الفن .

إن الانتشار وتذوق الفن الحديث مرتبط بالضرورة بارتفاع مستوى الإنتاج المصرى في كل ميدان أو كل مجال .

— اين تقف الحركة التشكيلية في مصر الآن بالنسبة للحركة التشكيلية في العالم ؟

— تقف الحركة الفنية المصرية مع باقي الدول العربية والإفريقية والآسيوية من وجهه من وجهى العمل وعلى الوجه الآخر من أوروبا .

— ارتبطت أعمالك بمناظر البيئة الشعبية في مصر منذ البداية ، ترى كيف تبدو لك هذه البيئة على البعد

خلال سنوات الغربة عن الوطن ؟
— اننى لم اغترب يوماً ، يعنى لم افرق عن الوطن فهو زائدى وزوايى ، وهو مقم في الفكر والوجدان أينما وليت وجهي .

لقاءات فكرية

بين المعري والخيام

د. عبد القادر محمود



ولد الخيام في شيوخة المعري الذي كان صيته قد طوى الأفاق . فقد ولد عام ٤٢٧ هـ أو ٤٣٧ هـ في رواية أخرى ، لكنه توفي عام ٥١٧ هـ ، وبعد وفاة الإمام الغزالي بسنة أعوام كاملات .

معنى هذا أن الخيام قد وُلِدَ ، والمعري في سنِّ الرابعة والسبعين ، وأن الخيام كان في سنِّ الثانية عشرة من عمره أو الثالثة والعشرين عندما توفي المعري عام ٤٤٩ هـ . وأهم تراث الخيام وراثته الشعرية التي ترجمها الكثيرون من العلماء والشعراء في الشرق والغرب . ومن أشهر من ترجموا إلى اللغة العربية : محمد السباعي ، وأحمد راسي ، وأحمد الصافي النجدي ، وعبد الحفي فاضل ومن أشهر من ترجموها للإنجليزية فيتر جرالد .

وقد كان الخيام عالماً رياضياً ممتازاً أيضاً وللكيا أيضاً ، وله نص في الرياضيات والجبر والمقابلة . كما أن الخيام هو واضع التقويم التيريزي ، الذي جاء حل أسامه ميذا رأس السنة ، الذي يتساوى فيه الليل والنهار ، وذلك في عهد السلطان ملكشاه السلجوقي . ولا يزال التيريز رأس السنة في فارس أو إيران حتى الآن . كما أنه عبد الطبيعة أو الربيع في ٢١ مارس حسب السنة الميلادية أيضاً .

وقد عاش الخيام عصر المعري ، وهو انحصر العصور الحضارية حل العالم الإسلامي ، ذلك العصر الذي تنافزت ثيارات البهنية بوجه عام ، والفرساسة والأسامائية من الشيعة بوجه خاص ، كما حاصرته البوذية والمثوية والمجوسية ، وثيارات التوفيق والتفنيق معا وجهياً ، مع أمثال مذاهب إخوان الصفا وغيرهم من دعوا إلى التوفيق بين الأديان والفلسفات ، وكان من النتائج المحزنة ، أنهم كثروا ما لجأوا إلى التفنيق عندما صجروا عن التوفيق بقصد وبغير قصد

تقول عاش الخيام عصر المعري وعصر الغزالي معاً وجهياً . كما ناقش القضايا التي ناقشها المعري سواء فيما يخص قضايا الحق والحقائق ومسائل الجبر واليهات والإرادة الإلهية والإرادة الإنسانية، لكنه لما لم يجد في نورته العقلية الطاغية بصيصاً من نور الحقيقة جديده إلى بر الأمان ، أفرق جفنة سوزته ، ووجهه القلق وغير المطمئن في جرجات الحفر حتى لوصى بعد معاشته لما

بأن يدفن في تراب كرمها ليصل النسب والمولد ، وليكون الميلاد المتجدد .

ولا شك أن دور المرأه في حياته مجهول والظاهر أنه لم يتزوج لأنه كان قد اشتوى فتاة كان يجيها ولما أراد الزواج منها رفض أبوها وكان هو صاحب المكتبة التي أمضى فيها عمر الخيام صباه وقصر شبابه معظمها دارساً وقد رفضه أبوها لبقائه وزوجها لأحد التجار الأغنياء ، فلما حدث للخيام هذا طلق فكرة الزواج . ولذا لم يصح هذا فلان هناك ، بلما يقول بأنه قد تزوج وفشل ولم يتزوج بعد ذلك على الإطلاق . الذي يمتا هو قوله في التوفيق من الزواج والدعوة إلى البعد عنه سيما للراحة والسعادة :-

أفما السراحة في الدنيا ولذات الصففاء عخلقت لمسلط القضارب في كل فضفاء لفاذا أصبح فرد مستريح البال زويما لقصد بقل من راحتك كل الشفاء والظاهر أن فقر الخيام من المال كان صلا أساسياً في عجزه عن اللجوء إلى نظام الرق والتسري الذي كان سائداً في زمانه ، وهذا هو السبب في خلوه حياته من الجبرار ثم إنه لما كانت الحياة الشرقية في عصره محبة غير سافرة ، فأقبل الفن أنه عاش عروما من المرأة .

وقد حدث للخيام حادث خطير غير جبري حياته ولكره . وهو أن ما حدثت فتنة حشد الصبيان الشيعة المطرقة ، وأطاحت بالوزير نظام الملك صديق الخيام وزميل طفولته وصباه - تقول لما حدثت هذه الفتنة الغادرة أطاحت بها أطاحت بترصد الخيام الذي كان قد نصبه له نظام الملك ، فأحرق المرصد بأجهزته ومستنداته وأوراقه كما ضاع معه كل ما سجد له أو معظم ما سجد له الخيام من حقائق علمية توصل إليها . ولما قمار هذه الفترة وبعثها مهاجر الخيام في رحلته الأخيرة التي توفي فيها في بلد غريب عام ٥١٧ هـ هوذلك بعد وفاة الإمام الغزالي بأثني عشرة سنة (الغزالي ٥٠٥ هـ) وبعد وفاة المعري بثمانية وستين عاما .

وخلاصة فكر الخيام الفلسفي ، هو خلاصة فكر المعري وفلسفته حل أساساً أنه ليس في الامكان أسوا ما كان ، في تشاؤمية صريحة ، خاطلة الخيام بشهادات باسمة حل ضوء حبيب الحمر ، ذلك الذي حرم منه المعري أو ذلك الذي حرمه المعري حل نفسه كترها كما يقول . وميزة الخيام من المعري أن عقله رياضي أكثر من المعري ، وبهذه العقلية الرياضية ناقش مسائل الدين في الوقت الذي ناقش فيه المعري هذه مقاييس العقل التجريبي .

يقول الخيام في صورة رياضية ولي صيغة المجهول التي تؤكد الشك الساعي :

قيس حل الجفة حور قاصرات السطوف حين وحمور جاربات حل بهور وعسيون أي غير أن طلبنا الحور ونحمر هسنا أن هذا هو حقيبي الأمر قيبا يسلكرون فهو ياتيك بالفرضية أولا ، ثم يصل بك إلى البرهان

الرياضي المتعلق . وما هو يعطينا معاملة ومعاملة ليصل بنا إلى الحكم :

أنت يا بني كريم أنت فو لطف ومن قلملذا تطرد المصاصي عن جنة عدن ليس جوداً منك أن تعطيني عن حسناتي إنما جودك أن تؤتيني عن سيئاتي ثم هو يحاول أن يعمل ما بين علم الله وأرادته في شره الخمر قنيتها ، ويجرداً رأيه في الجبرية الشاملة كالمرى :

يعلم الله بغيري هذه المصيبة قلملذا فإذا لم أتحسها لم يَكْ عِلْمُ الله علي ولا شك أن هذا المبدأ هو الذي اعتمد عليه الحلاج على لسان أبيليس في قوله بأن عصيانه لله في رفضه السجود لآدم هو الطاعة ، ولو لم يكن الله يعلم هذا العصيان لما حدث ، ولما كان أبيليس في رفضه يقدم الله فهو خير عاص لنفس السبب وهو علم الله ومشيته .

وحين قرأ الحيام أن الإنسان يمثل على آخر صورة من أعماله أكد أنه قد قرر مصيره بنفسه مع الكائن والخمر والحسان :

قال من صارت هم في العلم والتقوى إصالة بمشعر المرء على ما كان إذ لاكس حمله فلنلازم وبمك الحسنة دوماً والملاسه فمسانا هكذا نحتشر في يوم القيامة

وقد عاش الحيام فكرهه العقلية - كما نرى - ويخرج بها أحياناً كثيرة كالمرى إلى لا أدريه متراجحة من وراء حياء التناقضات :

كلما باقتل نفسي زدت من نفسي فتدوا وأزال أتيت كلما رحمت هبلوا فأحسا حسان وجرد أحسبها بيد ألي كلما ازددت بها سكرأ أرائ ازددت صموا ويعود من صحوه فيرى أن الكل باطل ابتداء وانتهاء ، طيباً وخبثاً ، صلاحاً وفساداً وما دام محصور الحياة ومصادرها هو المنية فسان الساس والقاعد والصالح والطالح

إن من فكر في الدنيا ابتداء وانتهاء وبعد الأفرح والأترع في الدنيا سواه ومصير الطيب والخبيث إذا كان الفناء فتشكن إن شئت داء كلها أو فسادا وهو هذا يملن ثورته واحتجابه على مصائر البشر . . فقلما أصيب بعض الناس (كالمرى) مثلاً بالعلم وهم فضلاء ؟ ولماذا يورى هذا الجمال في التراب ؟

أبداع المصنع تركيب طابع البشر فليماذا شائنا بالنقص أو بالوضوح أن تكون حيات ملاحاً فليماذا خربا أو تكن حيات قباحا فصل من عبيها ؟ ثم يعود إلى اللا أدريه كالمرى .

حار قوم بين شك وبقتين بما صليكن وأطال الفكر في اللهب والدين فمريقت أنا أتحس أن ينتهي ذات يوم أن ألتقيوا أيها الجاهل لا هذا ولا ذاك الطريق

ويرجع الحيام من لا أدريه المؤقتة إلى شك جديد ينكر فيها ينكر البتة هل أساس حجة المرى القديمة بأنه لم يعد أحد يجيزنا عما وراء الموت :

بافؤاى لم ير الجنة والنار بشير لم آل من ذلك الحال أت يخبر إن ما نخشى وما نرجو متروكان بشي ليس يبدو منه إلا اسم ووصف لننظر ويصل بنا الحيام إلى فكرة هامة نأى بها بعض العلماء والفكرين ، تلك التي ترى أن الجنة والنار موجودتان مع الإنسان منذ ولادته وإن فلا حجة على أي حساب أو جزاء .



كرب الفكر إلى أول يوم في الخليفة ناشدا في اللوح والجنة والنار الحقيقة وإذا العقل ينشأ قتالا ما أصيبك ويك . . إن اللوح والجنة والنار معك قلملذا القندار أجروه بأمر دون أسرى فليماذا سألون منه عن خير وبشر فذهب الأمل بدون وأى اليوم بدون فندما يبال ما حجتهم إن حاسبون

لكن ما الموقف إذا كان هناك بحث وجزء ؟ لقد طلب المرى كما عرفنا العفو والمغفرة وأكد حسن ظنه بالله حتى ولو أتاه في النار ألف سنة .

فليفضل الدهر ما يسم به لا تخشون بالخالق حسنه لا تياس النفس من تفنسله ولو أقيمت في النار ألف سنة

لكن الحيام ناقش الموضوع الشائك بطريقته الرياضية ، فإله ليس عنده إلا الخير والرحمة ، وما دام الأمر كذلك فلا تياس أيها المصاصي المذنب ثم ما الداعي إلى اتخاذ مبادئ البيع والشراء وتجارة وعده فاحتل لا تليق بساحة العزيز الكريم ، وإذا كان الله قد أعطى الجنة والطاعة وقدم النار للمصيبة فآين المعاد إذن ؟ إنه لا موح هذا لكائن المسألة مسألة تجارة ، ومساواة في البيع والشراء دون عفو أو رحمة أو عطاء . وعلى هذا فيتركب الحيام المصاصي متحدثا بآري أن الأوسع رحمة وعطاء ما زعمته الرسائل والذنيات .

فيسل لي ثم حساب وعقب يوم حشر يوم يشتد الحبيب للرجعي في كبل أمر ليس عند الخير المصطفى سوى الخير لعمري فاحتبط ويك ففشي الأمر ليست غير غير إنني يارب عبد ملتبس . . أين رفضوك ؟ وفؤاى كليلياجي مظلّم أين خبيلوك وإذا أصطبلنا الجنة بالطاعة منا كان هذا منك يمّا . . أين يارب مظلوك يا إلهي أنا من قد برأتني فبدوتك وترعرت من عيزوا دللتني نعمتك . . سوف أنفي في المصاصي جاهداً مبهين عاصاً لأرى مصصيق أوسع أم مفترسك ؟ فإذا حدثنا المخطط الذي عاش فيه فكر المرى والحيام تبعه هذا حل المبادئ الآتية :

١ - الشرائع الوجود لا وسيلة على الأخلاق إلى الخلاص منه ، ومن البتة إصلاح شيء فاسد بطبعه فليس في الامكان إفساد أو أسوأ مما كان :

يقول المرى :
ونحن في عالم صيغت أوائله
مثل الفساد ففر قولنا فسلوا
فلا نعلم من الدنيا صلاحا
فذلك هو الذي لا يستطيع
ويقول الحيام في نفس الانهيار :



أحمد الحقوقي

في هذه الحروف وحدها يكمن السر، وكلنا تعلم
الأبجدية أول ما تعلم وحفظها وخطها نسجنا ورمقنا
ولنا، لكن أن من ملك السر قليل، ومن نتج له
مناجز الحروف نادر، ومن يبرز ويصير علماً نافعاً
وتلك ساقاً لا تالٍ صدقة ولا تكون بكثرة القول أو
الأحداث أو الإعلان الدائم المستميت والتواجد غير
أي كوة فتتفتح حتى ولو كانت توصّل إلى قعر
جرده ١١ .. وتكلم ما نطقت ألسنة الشعراء ..

كان لأي مذهب في المظاني والمجاسيس الشهير
به، وتسب إليه . وهذا المذهب لم يتسب لأي قام لأنه
اعترفه، فقد طرقة الشعراء من قبله، وقالوا منه،
ولكنه تسب إليه وحرف هو به لأنه لائق الشعراء جميعاً
فيه، وأكثر من استعماله في شعره، وسلك جميع شتيه
حتى صار هذا المذهب ماثراً ما دار حوله من جدك،
وتخاصمت فيه ألسنة الطغاة بل وتسبب هذا المذهب
الإبداعي الشري لأن قام في هجوم النقاد على شعره،
يقع المذهب الإبداعي الشعري لأن قام في هجوم
النقاد على شعره، يقع الشعراء لأن قام في هجوم
الآخرى، ذلك بأنه بالغ في سلوكه الأدبي هذا وفن به
حتى لينسحب أن يتجلى بيت له منه ! ولاشك أن هذا
سلوكه الأدبي من أي غمام أوقعه في التصف أحياناً
والشطط في بعض الأحيان، ولكن الملى لا شك به
أن الرجل كان يعرف ما يجب عليه عمله حتى يصير له
شعره، وكان سلوكه وخطه من أجل قيمة يؤمن بها
وفكرة يظل ورامها يوماً بعد يوم، ينظر إليها كإلهية
المفصلة العين .. ويراهما كبريت بين يديه حل من الأيام
تصير ثمرة ناجية وعلاوة من علامات تفوقه وإبداءه
وسعة من سمات شعره وشخصيته الفنية .. هذا عمل
والشاعر تصنعته وحرفه وبهذه وساطة شرهه حتى
وليس هناك في ذلك الزمن الجيد أجهزة تنطق
أوشاشنت تضيء أو جرنالات ومجلات وأصعدة
البيت، لكنهم لا يتحققون فيما نسب إلى لسان الشاعر
والشعر ما !

وكان أوتوماء حلو الكلام، غير أن في لسانه حبه،
وأي كلامه تفتحه يسره، حتى قيل له :

يا نبي الله في الشعر، وإعاصي بن مريم
أنت من الشعر خلق الله ما لم تتكلم .

وأختلف أنقاد والمؤرخون فيمن يسبب إليه هذا
البيت، لكنهم لا يتحققون فيما نسب إلى لسان الشاعر
والشعر ما !

اصداق إلى أن نطق الصديق مهلكة
ويصد ذلك لفاقد كاذباً وقم
إذا قلت المحال رفعت صوتي
وإن قلت البشيعن أطلت همسي

ويقول الحيام :

فُصِّلَتْ أسرار دنياكم لدينا في الضفائير
قد طويتمناها قفى النشر وبسال وبضاير
لم نجد في الناس من يعقل من أهل البصائر
فقدنا بمعجزنا إظهار ما تخفى الضفائير

وقد أفضح الشعرى عما يريد الحيام حين قال
(المري) :

أهوى الحيلة وحسى من معانيها
أن أعيش بنموسيه وتلدس
أكتم حديثك لا يتصر به أحد
من رهط جبريل أو من رهط إيلس
ولم الحيل يبدلوا أرواح حين يتحدث من سره
وعمن هو جدير بمعرفة هذا السر حين يقول :

وب سر لست أسطيع له في الحلق فضفا
فما تسمع هوجز قول لا تسلف عنه شرعا
أه من حال أوتى عاجزاً عن وصفها
أه من سر طواه القلب لا يقبل بسوحا
فاكتم الأسرار عن سافوا، وإبتلوا
ومن الحكمة من كل شيء لا يعقل

وتأمل في مكان الناس ماذا تعمل ؟
وترتفع مثل هذا منهوم أن يفعلوا

وإذا كان الشعر قد ثار على تقسيم المخطوط وقال في
ثورة عارمة مبرراً للثورة لدى من ساء حظه بالنتيجة
لغيره من الدهماء والغرفاء .

إذا كان لا يحظى برزقك عاقل
وترزق مجنوناً وترزق أحقاداً

فلا تذب يارب الساء على امرئ
رأى منك ما لا يتشهى ترتدقنا

لأن الحيام .. بعد أن تعجب لسخ الجمال بالثقص
أو إهاته بالفتاة والبول تسأل : ولم كان التصد بعد
الاكتمال، ولم كان التصريح والتشويه بعد الجمال
والاكتمال ؟ ثم حل من يقع عيب الفصح ؟ ولماذا كان
تشويه الملعق ؟

أبدع الصناعات تركيب طباع البشر
فلماذا شايها بالثقص أو بالوشر
إن تكن جات ملاحاً فلماذا غشياً
أو تكن جات قبلاً فعلت من عيبها ؟

ثم يورعنا على هذا الوضع متنبها لو كان الأمر
يبده لغير كل شيء في الكون، وعمله حتى يدرك
الأحرار ما يشتهون دون عنه .

أه لو كنت عمل الأنثى ريباً في سماسي
لمحت الآن هذا الفلك الضخم البشام
والأشاش ينفسس من جبهيد فلماذا
يدرك الأحرار فيه ما اشتبهوا دون عنه

ويأتي منه جيبوا في قاليب الخلفه طسيق
كم أشجروا الشعر في هذا الشراب المستكين
ليس في مسدوق أن أغشى أقفيل متى
مكسدا من مصهر التكسين كانوا أفرغون
٢ - الجبرية المطلقة فكل شيء مسرول مجال لأي

اختيار أو إرادة يقول المري :
ما ياخياري ميلاي ولا همري
ولا حيسان فصيل لي بعد تغيير

ويقول الحيام :

واضطراباً قد جثت هلى الديارا
وساخر للرحيل اضطرارا

٣ - سيطرة الزمان أو الدهر على كل الممارات وإذا
فلا يجب أن نغفل لغير الحاضر . ومن الواقع أن المري
أصر على أن يتبعه بالحاضر كما اقتنع الحيام لأن المري
عاش حاضره وزمانه كله في رعي مر، بينما استغرق
الحيام مع حاضره في سكرة الكاس الحلوة للرة أيضاً على
اختلاف في طريق التدفق .

يقول المري :

خذ الآن ليا نحن فيه وخلياً فهو لم يقدم وأمس
قد مرأ

ويقول الحيام :

غداً بهضر الغيب واليوم لي
وكم يثيب الظن في المغفل
ولست بالمتفلس حتى أرى
جمال دنياي ولا اجتمل

٤ - الثورة على الأديان والمذاهب :

يقول المري :

وقد فتشت عن أصحاب دين
فلم نسك وليس لهم رياء
تستروا بأمور، فيبانتهم
ولما ديمهم دين الزناحيق
ولا تحس مقال الرسل حفا
ولكن قول زور مسطروه
ويقول الحيام :

أيها الزاهد ما مصل من يجهل مثلك
فائس غيري غريباً جاملاً يذكرك فذلك
قلت لي أن تجن دنياك في النار فمهدك
أيها الزاهد قبل هذا لمن يجهل أمرك
قبل أن الشارب الحمر إلى النار يصير
نائلة لا يركن المحلل إليها فهي زود
إن يكن منقلب الشراب والمعاشر نارا
فخذنا سوف ترى الجنة كالسراج فقارا

هذا هو المخطط الرئيسي . أما تفاصيله المشتركة،
فيمكن أن نلاحظها في هذا التمثل القارن . ويدوان
هناك سران مشتركاً بينهما يتنزهانه، ويدعوان إلى عدم
البرح به إلا من هو أهل لحرفه، إن كان :

يقول المري :

حوارية الأيام الدائرية

محمد يوسف

واحتدام الجدل اللجج ، فقال الأول :
● مامعنى التحكيم .. ؟
قال الثانى :
— أن يرتفع الميزان فلا تائيم
قال الأول :
● زحف .. ياسيد أهل الحجة
حق لا تفرقني اللجة
قال الثانى :
— ألا تتورط في التصميم
قال الأول :
● يسّر قولك حتى أنهم
قال الثانى :

— أن تعق روحك من تعبد رمز السلطة
أو أهل السلطة
أو أتباع السلطة
قال الأول :

● إني في ريب من أمرى
كيف أوفى بين الأتباع
وبين الأشياع

ويبقى ..
حتى لا ترتبك الحطة .. ؟
فاحتقن الثانى من كمد ،
وتساءل :
— أية حطة .. ؟
قال الأول :

● أتعاصر أتباع معاوية
أم أتباع دأب موسى ؟
فاحتقن الثانى من رغب وأجاب :
— إني عبيد توب
لا أعرف إلا وجه الله الأخير



ولذا برئت نفسي من أن تمثّل في علكة الطين

واحتدم الجدل اللجج
اندفع الرجلان إلى قاع الجدل اللجج
انحرفا

وانحرفا
كان المرح الحائج
والجدل المائع

فوطا من امرها أو سرفا
والفتنة تشجب عين الحق ،
وتسُد فوق الأفق الكون الشُّفّا .. !

رجلان اعتلّقا
في شأن الحكمة والحكم . ومعنى الحاكم والتحكيم
فاختارنا بصرًا من تملّك يلج سرفا
واحترفا
أن اللّو اللجج سماجة
إلا لظهاء الحاجة
واحترفا
أن الرّفوف بدو الفرقة بلجاجة
قال الأول للثانى :
● مامعنى الحكمة ؟
فأجاب الثانى :
— أن تحترق السجما
فترى مالا يحترق في الدهجور زلت
فالقلب هو العين
فقال الثانى :
● ما معنى الحكم ؟
أجاب الثانى :

أن تلقى شهوة ربط الحق
بطرف قميصك ، تأمر فطاع
والعدل ودلاؤك ؛ والحكمة عبيد يصل الأشياء
فلذا تجرت يكون الظلم ظلاما ،
ويكون دم يفصل بين الظلمة والحكمة ،
قال الأول :

● هذا خلط بين الأشياء فإين الأصل ؟
قال الثانى :
— هذا عين الفضل

الصمد
الفرد

الإنسان الفرد



قصيدتان

حلمى سالم

رَضِيَّةٌ بِاخْتِيَارِهَا لِمَرْوَفَةٍ
نَحْمِيهِ فِي الْمَسَاءِ دَالِكَةِ .
لِمَرْوَفَةٍ ، لَا لِمَازِلِ بِحَيٍّ فِي الْخَزِيعِ لَاهِبَا
تَارِكَةً

يَابَ بَيْتِهَا مَوَارِبَا
وَقَلْبُهَا مَوَارِبَا
وَجَسْمُهَا مَوَارِبَا
وَعَمْرُهَا مَوَارِبَا .
وَمَيَّ مَا تَزَالُ فِي سَرِيرِهَا الْعَرِيضِ ،
وَمَيَّ مَا تَزَالُ فِي سَرِيرِهَا الْعَرِيضِ ،
تَرْتَبُ الْكَوَاكِبَا .
تَقْرَبُ الْكَوَاكِبَا .
هَبَابَا كَانَ حَاضِرَا ،
حَضُورُهَا كَانَ غَائِبَا

مَا يَزَالُ يَابَ بَيْتِهَا مَوَارِبَا
وَقَلْبُهَا مَوَارِبَا
وَجَسْمُهَا مَوَارِبَا
وَعَمْرُهَا مَوَارِبَا
وَمَيَّ مَا تَزَالُ فِي سَرِيرِهَا الْعَرِيضِ
تَرْتَبُ الْكَوَاكِبَا .
تَلْتَلُ بِاخْتِيَارِ دَلْفِهَا الْخُصُوصِيَّ مِنْ قَصِيدَا
يَطِيرُ جَرَّهَا عَلَى الْفَرَاشِ هَادِلَا
مَرْتَبَا

قَطَفْتَاهُ مَرَّةً
فِي حَدِيقَةِ الْيُوسُفَى عَلَى زَمَامٍ قَرِيبٍ بِمِدِيَّةٍ ،
وَكَانَ أَيْضَا .
قَطَفْتَاهُ فِي مَقْهَى بِيَابِ اللُّوقِ مَرَّةً ،
وَكَانَ نَالِيَا فَوْقَ هَذِيكَ الْحَزِينِ
فَهَمَّ وَاسْتَطَابَ نَفْسَهُ ،
وَحَطَّ شَكْلُهُ أَمَامَ نَادِهَيْنِ ،
وَكَانَ شَكْلُهُ مِبَاشِرَا وَأَيْضَا .
قَطَفْتَاهُ مَرَّةً

تَحْتَ مَوْجَةٍ كَبِيرَةٍ سَمَلَاهَا أُرْزَقَالَةٌ خَفِيفَةٌ
وَيَعْرِهَا أَحْمَرُ ،
لَكِنَّ قَطَفْتَاهُ تَحْيِرَ اشْتِمَالِهِ كَلُولُهُ
عَلَى دَوَائِرِ الْإِهَاءِ تَحْتَ مَوْجَةٍ بَسِيطَةٍ ،
وَنَظٌّ فَوْقَ سَطْحِ مَاكِهِ ،
فَكَانَ أَيْضَا .
أَنْتَ سَمَّيْتَهُ مَرَّةً :
غُرَالَةً

وَمَرَّةً
سَمَّيْتُ لِسْتِي : صَلَاةً
وَكَانَ الْأَسْمُ - فِي الْخَالَتَيْنِ - يَسْتَعِيلُ فِي هَوَاتِنَا
أَيْضَا .
وَقُلْتُ : أَنْتَ أَوَّلُ الْمَازَلَيْنِ ،
وَالْجَحِيمِ كَانَ أَيْضَا .
فَعَالَا أَرَاقُ فِي الْبَيَاضِ مَرَّةً
حِكَاةً الدَّمَاعِ
وَسَوَى حَدِيقَةِ الْيُوسُفَى

مَرَّةً
يَذَلْنِ تَدْرِي لَوْهُ صَفْوَرَةً خَتَمَتَا الدَّلِيلِ ،
مَلُوثًا مَرَّةً ،
وَمَرَّةً
خَامِضَا ؟
كَتَبْتُ أَوَّلَ الْمَازَلَيْنِ ، مَرَّةً
وَلَكِنِّي لَمْ أَكُنْ مَهَابَةً الْفَاطِنِ .
وَكَانَ تَصِلُ خُتْمِي بِخَاصَرِي
أَيْضَا مَرَّةً ،
وَمَرَّةً
أَيْضَا .

ماء و ... نار

محجوب موسى

هَذَا لِفَاءَ لَيْسَ فِي الْإِسْكَانِ
حَدٌ لَهَا لِمِيدِ وَالْقَضْبَانِ ؟
مِنْ لَرَجَةٍ وَمَوْجَةٍ وَحَنَانِ ؟
لِشَهْجِمِ الْجَبْدَانِ وَالسَّجْدَانِ ؟
بَقِي لِفَاءَ الْعَمِيدِ (بِالْفَتْحَانِ) ؟
تَحْسِنُ فِي عَيْسِي بِهِ أَهْرُودَةً حَمَلَةً الْأَكْدَامِ وَالْأَلْحَانِ
وَأَنَا أَضْمِكُ بِالْفَزَادِ وَأَنْتَ شِي

هَلْ أَنْتَ مَثَلُ الْأَسْرِ بِأَلْمَسِي
هَيْدُ (يَايَا) غَضَبِ ؟ مِنْ يَأْتَرِي
(عَيْدِيَّةُ) الْأَهْلَيْنِ وَالْجَبْرَانِ
تَصْطَلِي إِلَيْكَ وَمَصْصَمَاتُ شَفَاهِمِ
نَهْوِي عَيْلًا مُنَا وَأَنْتَ ذَكِيَّةُ
فَتَحَاوَلَيْنِ قَمْنَعَا ... لَكِنَّا
كَمْ كُنْتُ تَنْتَسِبِينَ حِينَ عَصَا لِهَمِ
نَأْنَا سَأَمَطِي ضَعْفَهُ لَهْفَارِهِمِ
وَالْيَوْمِ أَيْنَ الزَّهْوِ بِأَلْمَسِي
أَنْتَ الْمُسْتِمِةُ فِي وَجْوَدي إِنَّهُ
فَلَكِ الْبَلَى يَمْرَعَاكَ فَوْقَ رَحَى



ضياء الشرقاوي ومأساة العصر الجميل محاولة رواية في قتال مسرح الميث

محمد السيد عيد

سيزيف ، الذي صدر عام ١٩٤٢ ، وشبه فيه الإنسان اليونانية القديمة ، بأن يدفع صخرة إلى قمة جبل الأرباب ، وكلما كاد يصل بها إلى نهاية الجبل سقطت منه إلى السفح ، وكان عليه أن يبدأ من جديد رغم علمه بلا جدوى ما يفعل .

وتكمن خطورة هذا الإحساس في نظر كامي في أنه قد يدفع بالإنسان إلى الانتحار ، لكنه يقرر أن الانتحار من حسن الحظ . ليس هو الاستجابة الوحيدة الممكنة ، فهناك - أيضا - احتمال أن يصل الإنسان إلى الرضى .

ويرتبط هذا الإحساس الميثى بعدة أمور ، مثل :

- الطبيعة الميكانيكية لحياة كثير من الناس التي يمكن أن تقودهم إلى السؤال عن القيمة أو الهدف من وجودهم ، وهذا شيء وطيد الصلة بالميثية .
- الإحساس الخاد بمزور الوقت ، أو إدراك أن الوقت عنصر هام .
- الإحساس بالاختراب في هذا العالم الغريب ، هذا الإحساس الذي يصاحبه إلى حد المتئان .
- الإحساس بالتمزق من الكائنات الأخرى .

وقد كان من الطبيعي أن يبحث الكتاب الميثيون عن شكل مناسب لاتكاهم وإيلياها - فعلا - أن توصلاوا لتتابع طية ، إذ وجدوا أنهم يستطيعون اللجوء إلى التجميل الصلص ، والأداء الطقوسى ، وتبرجج السيرك ، والاستغاثة بالرمز ، والأسطورة ، والحلم ، كما وجدوا أنه يوسعهم أن يتخلصوا من الحداث الذى جعله أرسطو عماد المسرح ، ومن الحكاية ، ومن الشخصيات ذات الأبعاد ، وبذلك أخذوا تغيرا شاملا فيها بكثير .

ومأساة العصر الجميل ، هي الرواية الثانية للكتاب الراحل ضياء الشرقاوي . وضياء - كما عهدناه - كاتب عاقل للمغامرة والتجريب ، وإذا كان في روايته الأولى والحديثة - قد جرب شكل الرواية التي تقوم على مجموعة من القصص القصيرة ، فهو في روايته الثانية يقترب من مسرح الميث . وقد يتساءل القارئ : لماذا مسرح الميث وليس الرواية الميثية كما نراها عند كاتيك مثلاً ؟ والرد بسيط وهو أن روايتنا في الحقيقة مسرحية بمعنى الكلمة تعتمد على الحوار اعتماداً كاملاً ، وليست الأجزاء غير الحوارية سوى إرشادات مسرحية ، أضف إلى هذا أن المظهر ، الذى يهتر أحد المعالم الرئيسية في المسرح موجود بشكل واضح ، وأن الحركة في المكان عديدة إلى أقصى حد بحيث إن كل الأحداث تقع في مكان واحد ، وهذه سمة ترتبط بالمسرح أكثر مما ترتبط بالرواية .

بعد هذا التقديم السريع أرى أن نعرف أولاً مسرح الميث ونلقه عند مسرحية لمية النهاية ليكيت كمال له حتى يصح حديثنا عن رواية ضياء الشرقاوي مؤقفاً :

يشير لفظ الميث من الناحية اللغوية إلى ما هو خارج عن العقل ، أو عن آداب المجتمع ، أو المعارضة الصريحة للعقل ، وأيضاً الفصحى والسخيف ، أما من الناحية الفلسفية فيشير إلى هذا الإحساس الذى يصيب الإنسان المعاصر من جراء إدراكه لما في العالم من فوضى وقيح ولا جدوى أيضاً .

ويرجع الفضل في تشخيص هذا الإحساس إلى الكتاب الفرنسى البير كامى في كتابه « أسطورة

وقد أطلق هؤلاء الكتاب على محاولاتهم التوفيق بين المضمون الميثى والأشكال المسرحية غير التقليدية اسم : مسرح الطليعة . وهو مصطلح عسكري أصلاً يدل على الفرقة التي تقوم بالاستطلاع لبقية فرق الجيش ، وهذه الفرقة الاستطلاعية عادة هي أكثر الفرق خطورة ، ومغامرة ، وأكثرها تعرضاً للقصف ، إلا أن دورها لا يمكن الاستغناء عنه .

ويرفض يونسكو أن يطلق عليه أو على رفائقة (بيكيت) أداسوف - أرابال ... وغيرهم) اسم مسرح الطليعة ، ويرى أنه لا يوجد مسرح طليعة ، لأن كل حركات التجديد تكون عادة طليعية وقت ظهورها ثم لا تلبث أن تنقد هذه الصفة ، وتتضح عن مكانها حركة مسرحية أخرى .

ويرى لينارد كابل برونكو أنه من الصعب تحديد قواعد عامة يتبعها الكتاب الطليعيون في أعمالهم ، لأن كل كاتب منهم له طريقته الخاصة التي تميزه عن غيره ، ولما فإن القول بـ « مسرح طليعي » بعد قول « غير طليعي » أم القول الدقيق فهو « المسرح الطليعي » .

(٢)

بعد هذه المجالة نقف مرة أخرى عند مسرحية « لمية النهاية » ، للكتاب الإيرلندي صامويل بيكيت اعتقاداً أن رواية « مأساة العصر الجميل » يمكن أن تفهم بشكل أفضل في ضوء هذه المسرحية .

تدور مسرحية « لمية النهاية » في غرفة واحدة مغلقة ، حرص بيكيت على رسمها بدقة لتكون عاملاً من العوامل المؤثرة في توصيل أفكاره ، فالحفاظ على طابعها ، وعلى ارتفاع كبير توجد نافذتان صغيرتان ، والضوء وهائى ، وحل المأطوف صورة مغلوبة ، وعلى مقدمة المسرح صندوقاً قمامة ، وهذا كله لإشعار القارئ بالكآبة والقذارة ، والأوضاع المقلوبة

وأبطال مسرحيتها أربعة : (هام) ، وهو رجل كفيف ، قعيد ، يجلس طوال الوقت على كرسى متحرك بين النور والظلمة ، ولا كلوف : خاضعة السلى لا يستطيع الجلوس ليز في ساليه ، و (ناج) و (نيل) والدا (هام) . وهما أيضاً مقلوبان بيتر في سياطها ، يعيشان في صندوق قمامة ، يطلان منها من أن لأخر ، ليتحدثا ثم يعودان للاختفاء .

والملامة التي نلاحظها لأول وهلة هي أن الأبطال الأربعة مصابون بأنواع مختلفة من العاهات ، يعانون من العجز والتشو .

وخلال تضاعيف المسرحية نجد أن الحب مفتقد بين (هام) و (كلوف) ، وإن (كلوف) يتفكر في قتل سيده أولاً أنه يخشى الموت جوعاً . والموت جوعاً . كما نجد محاولات (ناج) و (نيل) للتواصل ، وهي تصاب بالفشل :

نيل : هل كان وقت الحب ؟
ناج : هل كانت نكتة ؟
نيل : أه ... كلا .
ناج : قباضى

ومستألف أنفسنا بدلاً من : « ماذا فعلنا ؟ » سوى إلا آخر هو : « ماذا شعرنا ونحن نقرأ هذا العمل الذي كتب فيه الشرفاوى ؟ »

الإيجابية باختصار : شعرنا بالقرع ، والحصار ، والخوف ، والتكرار الملل ..

إننا منذ البداية نجد اعتماداً بكلمات مثل : البول والفاط ، كتباً منجهد جردلاً من الصباح يتلوه بالقضبات الأدمية ، تفوح منه الروائح الكريهة ، ولا يكف الإبطان عن استعماله ، ولا يكف عن وصفهم وهم يستعملونه ويمزجيد إحساسنا بهذا القرف الحديث المتكرر من الجرب :

« لقد بدأت الدوائر الحمراء تتشرف فوق وجهي ، وهذا منته .. »

تركزت الجرفطة تسقط فوق الأرض وراحت تستمع إلى صوت ارتطامها باللاط

— ألم تبدأ الدوائر الحمراء في الظهور فوق جلدك ؟

— لا .. ولكن إذا لم أحصل نفسي بماء ساخن اليوم أو غداً على الأكثر فلأبد أن يظهر الجرب على جلدي كما بدأ يظهر عليك .

انفجر يصطحك وقال : ها .. ماء ساخن .. الجرب

— انظر إلى جلدك في المرآة .

قاطعها قاطعاً : « هذه الدوائر الحمراء جرب »

إن هذه المفردات ، والأصاال ، والحوار ، كلها تؤكد لدينا الإحساس بالقرف الذي يد أحد المفردات المتكررة لدى كتاب البيت ، ولعلنا نذكر أن لسانتر رواية بعنوان الغنيان ، وأن الفريد جاري أحد أباء المبتئين الفتح مسرحية أوبر ملكاً بكلمة « غره

Merde

وللى جانب القرف نجد إحساساً بالحصر والخوف فنحن منذ البداية في حجرة واحدة والبطلة عامرة في هذه الحجرة ، لا يمكنها مغادرتها ، والأسباب عديدة ، فليس من المؤكد أن الفتح الذي معها هو مفتاح الحجرة لأن صاحبة الشقة (وهي سيدة عجوز ذات شخصية غامضة) تحبك حشرات الفئران المشابهة في الشكل ، وربما أغلقت الباب وأحلت الفتح الحقيقي رفقاً إذا كان الفتح هو الفتح الحقيقي فهي لن تستطيع الخروج من الشقة ، لأن الخارج مله بالرعب والغموض والجثث المتفصدة الملقاة بالسديبدان والبرودة والتشوهات .. يقول البطل للسيدة الشابة عنه : إنه يملء به : « لصوص ، وقطاع طرق ، وأفه ، وموت ، وقذاب ، وقد يسون ، وقتله ومن يفرون وعامرات .

لكل هذه الأسباب لا يمكن للبطل أن تغادر حجرتها ، وبعب أنها تهاجرت عن الخروج والنزول فهي لن تقدر بعد ذلك على تحقيق الهدف الذي جاءت من أجله ، لأنها إذا أرسلت خطاباً على عنوان السيدة



● وفي هذا الصورة الخارجية للأبطال . المتصلة في شكلهم المشوه ، والكراهية الموجودة بين (هام) و (كولوف) وعدم القدرة على التواصل بين (ناو) و (نيل) لا نستطيع أن نضع يدينا على أبعاد أعزى للشخصيات ، وهذا أمر منطقي يتناسب مع طبيعة المسرحية الحالية من الأحداث والحركة .

● والحوار في لعبة النهاية ، يبدأ بحمل قصيدة متبادلة بين الشخصيات ، لكنه شيئاً فشيئاً يتحول إلى منولوجات طويلة لا يقطعها إلا لحظات الصمت . هذه هي باختصار لعبة النهاية ، فماذا هن ومامة العصر الجميل وكتابتها ضياء الشرفاوى .

● المؤكد أننا لو حاولنا استخراج مغزى الرواية بالشكل الذي ترمونه مع الأصاال التقليدية فلن يكون نصيبنا سوى الفشل ، لأن عملية الاستنباط المتغل هنا ستكون عاجزة ، فلنسا أمام أحداث متتالية ، تربطها عشدة ، وننتهي إلى حل . إننا أمام عمل من نوع مختلف .. عمل يتلوه من كل المرافعات التقليدية للرواية ، لذلك استعملوه معه بطريقة أخرى .

نيل : لا أستطيع ناو : حاول

(يشدان رقيبتهما وما يحاولان الاقتراب ، يفشلان في التلاقي ، يفصلان مرة أخرى) لكن رغم هذا المعجز والفشل فسيأتي لا انفصال ، بل يقين متجاولين في صندوق القمامة ، طول الوقت .

● والزمن في المسرحية متوقف ، ميت :

هام : كم الساعة ؟ كولوف : كما هي دائماً هام : (مشيراً إلى النافذة البنية) هل نظرت ؟ كولوف : نعم هام : إذن .. كولوف : صفر

● والطبيعة خارج المكان ميتة ، أو بمعنى أصح لا وجود لها :

كولوف : لم تمد هناك طبيعة هام : لم تمد هناك طبيعة ؟ إنك تتألف كولوف : أقصد فيها حوانا

● والمسرحية عموداً ليس بها حبكة تقليدية ، وتعتمد على بناء دارثري بحيث إنها تنتهي في النقطة نفسها التي بدأت منها .

وخروج كلوف من الباب أو عودته للمسرح في نفس الثانية .

وليس لدينا في الرواية كلها سوى ثلاث شخصيات هي : السيدة المعجوز ، السيدة الشابة ، والرجل .

وهذه الشخصيات - صموئلاً - مجردة ، لا نعرف لها اسماً ، ولا وطناً ، ولا طبقة اجتماعية ، بل لا نعرف على وجه الدقة طبيعة العلاقة بينهم . وسنقف هنا وقفة سريعة عند كل واحد من هذه الشخصيات .

● السيدة المعجوز
وهي سيدة في الثمانين أو التسعين من عمرها ، تسكن في الطابق الثالث منذ أربع وعشرين سنة ، نراها قهقهة كرسى متحرك في البداية (تذكر هلم في مسرحية بيكت) ، ونعرف عنها أنها تدخن الحشيش ، وتعيش في حجرة منعقة بألأف المربايا التي تمكس لها آلاف الصور ، فتسبب لها ما يشبه الجنون .

وفي الفصل الثاني نجد هذه الشخصية وقد تحول نصفها الأسفل إلى مؤخرة فرس ، ينتب فيها الشعر ، كما نجدها متحرك بدلاً من كونها قهقهة ، ونجدها تتصف بالتناقضات ، فهي مرة قهقهة (أتبع صاعرة شاعلتها في حيائي) ومرة أخرى جملة (تسعون عاماً وتلكنن هذا الجسد الجميل) وفي لحظات شبه غزلية تقول لـ السيدة الشابة : « ساقان جميلتان » ، « مؤخرة ... آه ... للجمال » .

وليس هذا هو وجه التناقض الوحيد في هذه الشخصية ، فهي غرساء وذات صوت جميل ، عصماء ولها حيون جميلة ، وعصماء وتسمع كل شيء . فتفرح منها رائحة اللغن وتتمتع بشخصية جليلة . إنها كم من التناقضات الميزة .

● السيدة الشابة
من الواضح أن هذه السيدة شغوفة على المكان ، وأنها غير راضية عن الموقف الذي وجدت فيه ، مشرمة بالرجل الذي معها ورغم هذا تضاجعه ، شغوفة النفس برحلة الفضلات التي قفلا الفرقة ، ومع هذا تبقى فيها . تصف السيدة المعجوز بكل الصفات التناقضية ، وتكلم أحياناً . لكن لهم أماً في النهاية تنقد لفردها وتصبح صورة أخرى من السيدة المعجوز وتنكسر أمامها كاله .

● الرجل
وهو شخصية لا تقبل غموضاً عن الشخصيتين السابقتين ، وعلاقته بالسيدة المعجوز غامضة ، فهو يعاملها كاله ، وفي الوقت نفسه ، لا يكف عن تشويهها لحظة . أما علاقته بالسيدة الشابة فليست أقل غريبة ، فهو الذي أُلِي بها ، لكنه يبت الرعب فيها لكف عن محاولة الخروج ، وهو يضاجعها وسبها ويطرحها في - النهاية لا يريد ويعلمها تخضع للسيدة المعجوز .

إن هذه الشخصيات جميعاً يعاينها التجريبي في الغرب تذكرنا إلى حد بعيد بشخصيات بيكت في (لعبة النهاية) ، لكن لا شك أنها تختلف عنها في حلها

بعد هذا يأخذ الحدث . . والحقيقة أنه من الصعب أن نصف هذا العمل بأن فيه حدثاً ، فليس هناك سوى السكون . . وهذا وصف موجز للرواية :

تتقسم الرواية إلى ثلاثة فصول ، الأول بعنوان « على علفش العصر الجميل » والثاني بعنوان « فصل في الجحيم » والثالث بعنوان « أفرح الجسد »

في الفصل الأول نجد رجلاً وامرأة شابة يتحدثان ، ونعرف أن الحجرية جزء من شقة ، والشقة هي سكن سيدة عجوز ، وأن ثمة ورقة يجب أن نحصل الشابة على توقيع من المعجوز عليها . ولا يخرج الفعل في هذا الفصل عن السير في الحجرية أو التبرز في الجردل .

وفي بداية الفصل الثاني ينام الرجل ، وتدخل إلى منغلة التركيز السيدة المعجوز ، ثم تخرج بعد فترة ويستيقظ الرجل ليستدل في جدال مع امرأة حول أوصاف السيدة المعجوز .

أما في الفصل الثالث فنجد الأشخاص الثلاثة معاً ، ونرى الرجل يفتح السيدة الشابة بأن تظهر الطاعة للسيدة المعجوز ، ويشتي بأن تطيع وتصبح جزءاً من اللعبة .

هذه هي حركة الأحداث ، يمكننا أن نؤكد أنها شبه معدومة ، ولا تقتصر كثيراً عن حركة الأحداث في « لعبة النهاية » ، ليكيك ، حيث لا تملو الحركة فيها خروج شخصية من صندوق الزبالة أو عودتها إليه ،

سوف نوثق أن لا شيء يحدث في العالم في حقيقة الأمر ، وأن هذا كله قرائنة ذات مرة للسيدة الأولى وظللت تعيد قرائنه مئات المرات بل آلاف المرات بنفس الشكل ، قد فلد زيفه الأول ، وفي كل قراءة جديدة يتحول إلى حقيقة صافية كأنها تحدث أمامك . وصرت تعبرين تماماً ما سيحدث خطوة بخطوة حتى قبل حدوثه في أثناء القراءة .



المعجوز بما تريد فليس هناك ضمان لوصوله ، وإذا لم يوضع في صندوق آخر وتسلمه أحد البوابين وصمد به إلى الشقة فليس هناك ضمان أن السيدة المعجوز ستعثر له ، وحتى إذا فتحت له فليس هناك ضمان أنها ستقرأ ، وباتراض أنها ستقرأه فليس هناك ضمان أنها ستد عليه . الخلاصة . . إن كل البيلة أن تبقى مكانها ، وأنه لا مفر لها من هذا الحصار .

● وهناك إحساس آخر يحاول فسياء ترسيخه طوال الوقت ، هو الإحساس بالتكرار ، فمعد اللحظة الأولى نجد جريدة قديمة لا يكف الرجل والسيدة المعجوز ، بل والبيلة الشابة عن قراءتها ، ويولود الرجل الأمر بقوله :

« تحب أنك تقرأين هلم الجريدة للمرة الأولى فستجدين نفسك تقرأينها فعلاً للمرة الأولى ، ستقرين نفس المواقف بنفس الشغف ونفس الاستمتاع ، مجرد أن تخيل أن نفس الشيء ، حدث بنفس الشكل آلاف المرات فلن تغدني الإحساس بالاستمتاع ، الاستمتاع بالشكل المحدد الأولي ، يتكررنفس الإيقاع دون تغير حتى يصير هذا الإيقاع صائلاً بعداً واحداً »

ويرتبط هذا التكرار بما يحدث في العالم ، لأن كل شيء في العالم يحدث نفسه :

سوف نوثق أن لا شيء يحدث في العالم في حقيقة الأمر ، وأن هذا كله قرائنة ذات مرة للسيدة الأولى وظللت تعيد قرائنه مئات المرات بل آلاف المرات بنفس الشكل ، قد فلد زيفه الأول ، وفي كل قراءة جديدة يتحول إلى حقيقة صافية كأنها تحدث أمامك . وصرت تعبرين تماماً ما سيحدث خطوة بخطوة حتى قبل حدوثه في أثناء القراءة .

● إن هذه المعاني العديدة التي يحاول ضياء نقلها إلينا خلال روايته هي جميعاً معانٍ متكررة لدى كتاب البعث والسؤال الآن هو : كيف جسد كاتبنا ما يريد أن يقول ؟

أولى سمات التشكيل في هذه الرواية هي : محدودية الحركة في المكان ، فحماً كالسرح ، فنحن في حجرة واحدة من أول الرواية لنهايتها ، وهذه الحجرية قد هي الكاتب بوصفها بقعة لئلا يذوي دورها - كما يوحى للمطر السرحى دوره في التوصيل . . ولعله من الملقح هنا أن نتعرف على أوصاف هذه الحجرية التي تصاحبنا من بداية العمل لنهايتها . . إنها : واسعة ، عارية من الزينة ، مغلفة الأبواب - بها نافذة زجاجية رطبة ، بلاطها حار ، يقمرها ضوء بارد يزيد الإحساس بعري الجدران والسقف ، ومؤتة يقطع صمغية تثير الإحساس بالبرودة : منتفخة إيديال رمادية ، وسير وكوسونير معدين ، وجرود صاج تصدر من رائحة الفضلات .

ولذكرنا اللون الرمادي بوصف بيكت للمكان في مسرحية « لعبة النهاية » كما يذكرنا الجردل الصاج بصندوق القمامة - في نفس المسرحية .

اللغة والحياة المعاصرة

المعلم ألقى وتعليم اللغات

د. محمود فهمي حجازي

هناك مجالات للغة من الحاسب الآلي في إعداد كتب تعليم اللغات ويمكن أن نحقق الكثير بالإفادة من الحاسب الآلي، فخور الوقت والجهد مع السرعة والدقة.

يفيد الحاسب الآلي - مثلاً - في تحديد الألفاظ الأساسية والألفاظ الوظيفية التي يقوم عليها تعليم اللغات لأبناء اللغات الأخرى. لقد أصبح الاهتمام العالمي بتعليم اللغات ظاهرة عامة. الإنسان المعاصر وقت محدود، والساعات المخصصة للتعليم توزع على مواد كثيرة، في عام دراسي قصير، فتعليم اللغات جزء من المقرر ولا يمكن أن يقتصر الدارس عليها، ولذا تعد الألفاظ القصوى من هذه المصادر القليلة ضرورة معاصرة. ولهذا جوانب كثيرة، منها أن يكون المحتوى اللغوي محدداً بطريقة واضحة لتحقيق الأهداف المنشودة. وهنا نجد للحاسب الآلي دوراً في اختيار المفردات المناسبة على أساس دراسة نصوص معاصرة وتعرف أهم الكلمات الواردة فيها.

لم يعد تحديد الألفاظ الشائعة محلاً لتضياع، ولكنه يتم الآن بوسائل مختلفة، منها الحاسب الآلي. وهناك جهود كثيرة بذلت في مرحلة إعداد الكتب التعليمية للغات عالمية كثيرة، فاستعملت في تحديد النصوص اللغوية. قامت هذه الجهود بتحديد درجات شوب القدرات، وأوقات - من الجانب الآخر - في مراحل مختلفة من إعداد الكتب التعليمية المناسبة. والواقع أن تقديم كلمة تارة أو غير مناسبة لدارس اللغة يعيق قدر الوقت، لهذه الكلمة التادرة أخلت مكان كلمة شائعة، وعدم مراعاة ذلك في تأليف الكتب يعيق تعليم اللغة قائل الفاعلية ويعمل الجهد المبذول في غير موضعه.

هذا مثال واحد لا يمكن أن نقده الاسكانات المعاصرة في تعليم اللغات، ولهذا فإن إعداد كتب تعليم اللغات - بمفئة خاصة - يتصلو الجهد الفردية، ويعطى تكامل جهود كثيرة في سائر عملية متخصصة، والأمانة المعاصرة كثيرة سواء في تعليم اللغة القوية أم في تعليم اللغة لأبناء اللغة الأخرى.

طابقاً لا يد أن يشعر بالدور.

(تعد في الفرائث كأنه يستعد لمعركة الترم)
قال: أربعة وعشرون علماً من السكنى في الطابق الثالث والثلاثين كافيته لا... إن الجمل للقوسه (والأقواس من وضعي) أو أزعت لوجدنا أن الحوار متصل، ولو نظرنا إلى هذه الجمل الوصفية لوجدناها مجرد إرشادات مسرحية. وهذا يؤكد لنا مدى تأثير هذه الرواية بالمرح عموماً، وعسر البعث بوجه خاص.

والحوار من ضياء الشرقاوي قصير غلياً:
- قلت إنها كانت جميلة كالفرس
- ولم تكن عارية؟
- كانت جميلة كالفرس
- الحيلة

- إنها إمبراطورة رفيقة
- إمبراطورة حيوانة.

لكن هذا الحوار يطول في بعض الأحيان، وربما استغرق نصف صفحة، أو صفحة كاملة. إلا أن هذا لا يجنب إلا في البداية فقط حين يحاور الرجل تكتيف الإحساس لدى السيدة الشابة بالحرف والمصطلح.

وكثيراً ما يكون طابع الحوار سريعاً، ولكنه كثيراً ما يعود أيضاً إلى الإيقاع البطيء، ونقطته التعليقات ووصفه الحركة.

ويعد ضياء في معظم جمل إلى أثر نهايتها، حل أسس أن المني يمكن أن يفهم دون أن تكتمل الجملة، وأن الجمل المترتبة تسهم في رسم الجمل غير الواضح الذي يسود الرواية. فالرجل يقول مثلاً:
- أربعة وعشرون علماً من السكنى في الطابق الثالث والثلاثين كافيته لأن... لأن ماذا؟ لا يكمل

وفور مرة أخرى: - لو كنتك أنها...
أها ماذا؟ لا يكمل

وتستمر الجمل حل هذا النحو
- تحلوين باستشاري...
- أنت لا تعرفين أننا أحياناً... الخ

وهكذا نستطيع في ختام جملتنا مع رواية «مسألة العمر الجميل» للكاتب ضياء الشرقاوي أن نؤكد أنه هكس نصفوناً عبياً يمثل في النقص والحسار والتكرار، واستخدام الأساليب التي يلجأ إليها المسرح المبني من حيث عذوبة الحركة في المكان، والاهتمام بالظن، وتجريد الشخصيات، واختفاء طابع خاص على الزمان والمكان، والاعتداد الكبير على الحوار.

إن هذا كله يؤكد أن القرن أصبحت في هذا العصر متخلعة، وأن تأثر الآداب العربي بالأدب الغربي أصبح إحدى سمات أدبنا المعاصر. لكن السؤال الذي يبقى دائماً مطروحاً على كل من ينهل من منابع الغربية لأدب هو: أين جثمنا العربي ومشكلاته؟ أين الإنسان العربي ومشكلاته؟ أين؟

لكل هذه التناقضات والتحويلات. ومع هذا لا ينبغي أن نقهر أن هذه التناقضات والتحويلات تنحصر عن مسرح البعث، فمثل هذه الحيل الفنية يمكن أن نجدها لدى كتاب آخرين غير بريكيت.

والزمن في قصتنا زمن خاص، لا علاقة له بالزمن العام، فلا يمكن الجزم بأن هذه الأحداث تقع في عام معين، أو في ساعة معينة.

- كم الساعة الآن؟
- ربما كانت الحادية عشرة ليلاً، وربما كانت الحادية عشرة نهاراً في اللذي يدريك أنها ساعة اللأم الـ ساعة النهار، والضوء يمشي كل شيء يصفه مستمرة.

ولكننا - أيضاً - شددنا الخصوصية لا نجد له امتدادات قوية، فنحن لا نعرف في أي شارع يكون أو أي مدينة، أو حتى في أي جزء من أجزاء العالم. إنه مجرد حجرة في الطابق الثالث والثلاثين.

وتتداخل خصوصية الزمان والمكان معاً لتخلق علاقة مع نوع خاص، نلجأها هو حاصل ضرب الزمان في المكان (٢٤ عاماً x ٣٣ طابقاً) وهذا الناتج هو المعادل الرياضي للزمن الذي تعاقبه في روايتها، والذي يخلق العلاقة بين أبطالها والعالم، ويخلق أهمية التقسيمات الزمنية. يقول الرجل:

«أهمية هذه التقسيمات صادم ذلك لا يربطك بالعالم الصغير، بالأقواس والعمل والجبهة والدعارة والسياسة مثلاً، حينما تكون لديك خطة جريئة تنوي تنفيذها ذلك حينذاك حينذاك حينذاك، ولكن حينما لا يكون لديك خطة في أهمية ذلك...»

وأظن أن هذه الطبيعة الخاصة بالمكان والزمان تذكرنا إلى حد بعيد ما قلناه من الزمان والمكان عند بريكيت في لعبة النهاية.

ثم نألي إلى الحوار باعتباره أبرز ملامح الناضر بالمرح...

إن الحوار في مسألة العصر الجميل هو الأساس، أما الجزء الوصفي فهو مجرد توجيهات مسرحية، ونحن لا نألف إذا قلنا إنه من الممكن لهذه الرواية أن تصعد على المسرح كما هي دون أي تغيير، ولكن يشاك القاري من هذا نألف. دون تعدد الاختيار - جزاً من أول صفحة كدليل على ما نقول:

«أضقت وجهها بالزواج»

قالت: «أضقت بالدور»

(تسرع بطوية الزواج فوق أنفها وجهتها)

قال: «أبستى»

قال: «أبستى بالدور أيضاً؟»

(أبستى، فأبستى بالضيقة)

قالت: إن أي حيوان ينظر من ارتفاع ثلاثة وثلاثين



افتعال الممارك

بسمه الحسنى

يثير مقال حسن عطية المنشور بالعدد الثامن والخمسين من القاهرة تحت عنوان «أكاديمية هزينة المسرح المصري» النقاش من نزاع حدة. ولكن لما كان الكاتب قد بدأ مقاله بالرد - مهاجماً - على مقال يوسف ادريس ثم كتب لفاروق عبد القادر، لزم التنويه - بداية - بأنني لا أريد نيابة عنها. أولاً لأنها أقدر الناس على ذلك، وثانياً لأنني لا أتنسئ لتغيير النقاش الذي ينتمي إليه أحد أو كلا الكاتبين الكبيرين. المسألة ببساطة هي أن حسن عطية في خضم حساسه للدفاع عن جبل والتجاوز، - كما يسمى مسرحي السينمائي - قد أوقع نفسه في هديد من التجاوزات أبرزها هو الطرح الأساسي لمقاله والذي يكرس للمناقشة بين العاملين بالانتاج المسرحي في السينمائي وبين العاملين به في السينمائي، متجاوزاً في طرحة هذا إلى جانب السينمائي، ومنها مسرحي السينمائي باعتباره والمعجز والرعب وفير ذلك من الانتباهات التي كان أولى به - من باب الحكمة على الأقل - أن يتفادها حتى لا يقع في براثن يوسف ادريس أو فاروق عبد القادر.

وليس مفهوماً كيف يمكن لعشر سنوات أن تحدث هذه القسمة، بل هذه الحركة التي يهزم فيها «جبل» ويصتمر آخر. وكيف يمكن «فص» الحركة المسرحية المعبر بها بعض السنوات المسرحي إلى جبلين: «جبل المصير والحب» و«جبل التجاوز».

أين نضع إذن نيمان عاشور والفريد فرج وعمود دهب وسعد الدين وفيه ونجيب سرور وحل سام وسامي المعصومي وعبد الغفار حيدة وغيرهم؟ هل إن كثرة من الأسماء التي أوردتها حسن عطية كمثال على جبل السينمائي لا تنتمي حقاً إلى هذا الجبل، لا يحكم السن، ولا يحكم الانتاج.

فلنستأن إذن هذه الحركة المتعلقة، ولنعتبر أن الحركة المسرحية في مصر في تاريخها الحديث هي حركة واحدة ذات صفوف. وبين الحين والآخر - ونتيجة اختراعات اجتماعية وسياسية متضادة التأثير - يتحرك بعض الأفراد من الصفوف الخلفية إلى الأمامية والمكس. ولكي نكون متصفين يجب أن نتعرف أن هذه الحركة كانت أكثر تلاحماً وتأثيراً في أعمار السينمائي منها في

أعمار السينمائي. لا لتفرق خرجي وكتاب السينمائي على خرجي وكتاب السينمائي، وإنما لأن المسرح كان في السينمائي جزءاً من مشروع اجتماعي طموح وفهم حلت لرواده الفئات الوسطى من المجتمع وتولت تفهيمه سلطة قوية وفيه اعتلت على عاتقها أن يكون صوتها هو الصوت الوحيد المسموع.

لم يكن للمسرح في السينمائي كما يذكر حسن عطية ومجرد راصد للمشاكل المحظية أو مدشن للآراء السياسية والإعلامية السائدة، وإنما كان تيمراً واضحاً للتصير مدعوماً بالامكانيات الكبيرة لغنى تلك الفئات... فكيف لا ينتج؟ هل كان يمكن فصل الانتاج المسرحي في السينمائي عن التفتتات الاجتماعية التي حدثت في تلك الفترة؟ يجب على هذا السؤال ثلث المحاولات المسرحية القليلة التي تمت في هذا الأمل.

ثم أجهش المشروع الاجتماعي السلموي في ١٩٦٧، ونجا التوجه الاجتماعي المحدد، وبذلت الفئات المتوسطة تميز النظر في هويتها، في أحلامها، وفي ماضيها.

كان حتماً أن عجمد الحركة المسرحية وإن يتزوى باطلما، لا هروياً وقهاً كما يقول حسن عطية وإنما لسبيين: أولاً - لأن المسرح لا يعتمد فقط على الإبداع الفردي وهو ليس لنا قانياً بذاته أو حد ذاته، وإنما هو في المقام الأول فعل اجتماعي لا يتوهم إلا في سياق دفع تقدم به أحسن فئات المجتمع في أمله محدد ولغايتها محددة.

إن ارتباط مسرح الدولة بالسلطة السياسية لا يكن أبداً مجرد ارتباط طائلي وإداري وإنما هو قبل كل شيء ارتباط تكتيكي. ولذلك كان لازماً أن تصبغة الفتيات التي تالت من هذه السلطة. وثانياً - لأن السلطة التي تبث هذا المسرح كثرت وتقلت عمومها، وشاب الغموض وعدم الثقة علاقتها بفئات المتوسطة التي صانحتها أحياناً مسودها وتسلت في التصير عن مصالحها. أصبح المسرح من الناحية المالية والإدارية عينا لا مبرر له. وهكذا أصبحت الفتيات المسرحية للتركز إلى الهامش. وترسخت هذا الموقع في أوائل السينمائي مع تملخلل المجتمع المصري وتغير القيم

وبرزت فئات متعددة كومت متجاهها الثقافية الفجة والفاصلة وفرضتها على سائر فئات المجتمع باستخدام دعاية لحرة وبالموافقة الضمنية من قبل أجهزة الدولة التي سرها أن تتخلص من عبء تقي الانتاج الثقافي.

بقى مسرح الدولة مزولاً عن تيار الحيوية التعبيرية الذي لا يتوقف جريانه في الأوساط الشعبية والريفية، ولما بدأ محاولاً إرضاء الأسياد الجدد المطالبين بضخكات أكثر ونصائح أقل وبين ثقل قطع من التفتتات للصائين بحالة قصاص مر ومرض مع الواقع والغافلون في «نقص» سيكولوجية والانسان المطلق، أو «الانسانية» الكلية... الخ.

كان طبعها إذن أن يهبط مسرح الدولة السلم الذي صعد قفزاً، وإن غير وراه - وإن كره حسن عطية - مسرح الثقافة الجماهيرية مع زيادة ارتباطه المالي والإداري والفكري والقي بالمرکز - الدولة خلال السينمائي واولئ التفتتات. ولكن نشطت تقييم مسيرة الحركة المسرحية في مصر منذ أوائل السينمائي وحتى الآن نال:

هل انتجت هذه الحركة مدرسة ما؟ ألقها فكرها أو قفها ما؟ تجربة مسرحية متميزة استمرت خمسة أو أربعة أو حتى ثلاثة أحوام وتكرت أقرأ يمدى الأخرين؟

الاجابة: لا. لأن أغلب مسرحيتها ماؤلاً غير قادرين على الربط بين طرق معادلة بسيطة: المسرح كفن له أوقاده واساليه الفنية، والمسرح كمنشط اجتماعي مرتبط جذرياً بحياة الناس اليومية وكما تحويه هذه الحياة من عناصر الترفيه والتراث والدين واللق. وهكذا فهم يتحكمون بين الطبقية والعنصرية والشعبية والواقعية والانتزاعية والكلابسيكية... الخ، عاوبلين دون نجاح أو جدوى نفس احنان السام الراسخة على قلب جمهور تتناقص اعناده كل ليلة.

أن الانسان (الممثل - الممثل - الممثل - الكاتب - المخرج) هو صوامع العمل المسرحي رسامه هي مادة ذلك العمل، والانسان لا يحيا حياة طبيعية الا بانتمائه إلى جماعة بشرية وكذلك المسرح. إن أية جماعة لفصل المسرح خارج سياق حياة الجماعة البشرية المحددة التي يعبر عنها والتوحد به في رحابة انسانية مزمومة، لن تؤدي إلا إلى اعدام مبرر وجود هذا المسرح بالنسبة لهذه الجماعة البشرية. وفيه في هذه الحالة ان يقع بالحياة داخل خيمة الأكسين التي اقامها هو صانوه ولا يخرج منطلق الطلق، أو عليه أن يرضى بالدور الوحيد المتاح له ضمن طاقم خدم السلطة القائمة أو القادراً ان كان نوعها طالما أنها هي التي تمنحه شرعية وجوده.

وأخيراً - لا داعي لمناقشة المعايير التي وصف بها حسن عطية تجربة فرقة مسرح الحكواتي في لبنان وتجربة فرقة المسرح الاحترافي في المغرب لأنها لا تمكن سوى نقص ضامح في المعلومات يعيب الناقد التخصصي ويجاوزها لقواعد الأمانة النقدية المتعارف عليها. ●

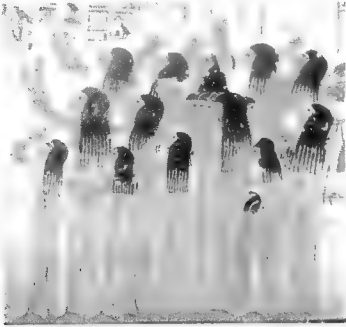


متحف الفن المصري الفرعوني



خامعتان نزيهان سيلهما (مقبرة جسر كارع مشب - طيبة)

متحف الفن المصري الفرعوني



النالحات



عازف الخارب الضرب (مقبرة نخت - طيبة)



قطاع الخدم (مقبرة رخ مي رع - طيبة - الأسرة ١٨)



قطاع الجواد (مقبرة ثاموس - طيبة)



قارب أمام البردى (مقبرة امنمحت - طيبة)

الوجه الثاني • السنة الثانية • العدد السابع والخمسون • ٤ مارس ١٩٨٦ م • ٢٣ جدي الأخرى ١٤٠٦ هـ • ٢٥

القاهرة • السنة الثانية • العدد السابع والخمسون • ٤ مارس ١٩٨٦ م • ٢٣ جدي الأخرى ١٤٠٦ هـ • ٢٥

القاهرة • السنة الثانية • العدد السابع والخمسون • ٤ مارس ١٩٨٦ م • ٢٣ جدي الأخرى ١٤٠٦ هـ • ٢٥

القاهرة • السنة الثانية • العدد السابع والخمسون • ٤ مارس ١٩٨٦ م • ٢٣ جدي الأخرى ١٤٠٦ هـ • ٢٥

القاهرة • السنة الثانية • العدد السابع والخمسون • ٤ مارس ١٩٨٦ م • ٢٣ جدي الأخرى ١٤٠٦ هـ • ٢٥

القاهرة • السنة الثانية • العدد السابع والخمسون • ٤ مارس ١٩٨٦ م • ٢٣ جدي الأخرى ١٤٠٦ هـ • ٢٥

سيرة الشيخ نور الدين



يروىها احمد شمس الدين
يرسمها محمود الهندى



رواية

التعود في يد نور الدين وقد أخذ يسحب حتى خرج الطفل . أراد بصيرى أن يأخذ الثالثة معه ويترك التعود في الصحراء كانت الثالثة تصرخ . وبصيرى والرجال يسيحانها بعيدا ، وإنما بنور الدين يجرى نحوهم ويدلع بصيرى بعيدا .

-- سيب الثالثة يا بصيرى احنا مش حناخد ها معنا .

-- وسيبا ليه .

-- يا راجل خلى عندك رحمة ... تاخذ أم من ابنها ... سيبا زكه عن مالك . سيبا وأنا ادفع غنا لعل الله يجد لها خرجا .

-- يتقول إيه يا نور الدين أخذ ثمنها . فذاك الجمال دى كلها . وسار بصيرى يرافقه تاركا الثالثة مع رضيعها .

كانت الشمس في طريقها للمغرب في الجبل وقائلة بصيرى لم تتبعد كثيرا عن نور الدين حتى بدأت الرياح قادمة من الجنوب تهب حاملة معها رمال الصحراء . أدرك نور الدين من القوة التي تحمل بها الرياح الرمال أن هذه بداية عاصفة قوية . توقفت وتوقف بصيرى . طلب نور الدين من الرجال أن يقتربوا من الجبل وأن يدخلوا في أقرب بحر حتى يجعلوا من الجبل حائطا يحميهم من الرياح ويعلمهم قادرون على التحكم في الجمال .

أسرع نور الدين إلى بصيرى يطلب منه أن يتجه بالجمال نحو الجبل ثم عاد إلى الجمال وقد ترك ناقته وأخذ يقود مع الرجال الجمال التي أخذت في الرخاء .

لم يمض وقت طويل على حركتهم هذه حتى وجدوا المدخل للجبل فأخذت الجمال ترحل تحت رعاية شديدة منهم . توقفوا عند هضبة متممة قرب اتحاد الجبل وأخذوا في حقل الجمال .

استمرت المعاصفة طويلا وقد دخل الليل . وبدأ واضحا أهم سيقتضون الليل في هذا المكان قبل أن تتوقف المعاصفة . ولكن المعاصفة توقفت تحرك بصيرى ليفك الجمال ناعى على نور الدين . لم يجده . سأل عنه الرجال قال له بشير ود صالح إنه سار فوق التبة المجاورة واختفى في الجبل . لم يفك بصيرى الجمال ، وقف ينتظر عودة نور الدين جلس على الأرض أخذ يلعب بأصابعه في الرمل . إنه قلق يريد أن يعود ، وأن يسلم الجمال ويذهب إلى القاهرة ليتمتع بسانتها . كانت هذه الرحلة مليئة بالأحداث . تذكر جلييلة . كأنه . التوبة . صعبة . كيف يتوب وفي الدنيا نساء جيلات ؟ إن الله غفور رحيم .

ألقن في الكرامة على صوت نور الدين يتنادى -- يا بصيرى . . . ده احنا قرب خزام . تعال أنا نلقيت كهف فيه بير ميتها زلال .

-- يا نور الدين ميش وقت . تعال بسرعة عايزين نغشى .

أدار نور الدين ظهره له وسار حتى اختفى عن نظاره . احتل بصيرى غيظا من نور الدين ، فليس هذا وقت تأملاته وأبعائه . تحرك حول الجمال ثم سار بعيدا وأخذ ينظر إلى النجوم . يتأملها . منظرها الليلية غريب . ضوءها ساطع مطروح لآل في قرية في ضوء ضمس الظهيرة في الصحراء . طالع تأمل بصيرى في النجوم . . . توقفت عند النجم ذو الذنب . وآه يتوهج . كبير الوهج . تحرك النجم حركة واضحة . اقترب النجم ذو الذنب من دائرة النجوم . داخل نجم الدائرة احتل

سيرة الشيخ نور الدين

الطاقة الخفية

بدأت التلال المؤدية للتلقة تظهر بوضوح لبصيرى فتصلته شمسور بالراحة نصرخ بفرح .

-- وصلنا بالسلامة يا راجل .

ولم أن يدخل الطريق المؤدى للبر من بين التلال كانت الشمس قد هربت .

سارت الجمال يوجهها بصيرى ورجاله نحو النهر حتى وصلت إليه ، وقد أخذ القمر ينشر أشعته في الأفق . همت الجمال إلى الماء وأخذت تشرب فقد مر عليها أكثر من عشرة أيام دون ماء .

نظر بصيرى إلى البر وقد عكرت الجمال مياهه ، وانعكسات ضوء القمر تلون ليلاه بالذهب والفضة . اقترب من الماء أراد أن يخلع ملابسه ليستحم في النهر توقف . شيء ما يمنعه من دخول النهر . . . ليس الخوف ولكنها رهبة تتصهه تصده من النهر . تراجع . . . توقف خلف الجمال رمى بجسده على الأرض وحاول أن ينام ، لكنه لم يتم فقد أخذت القوالب تقدم تباعا ولم تبق إلا الثالثة نور الدين . أخذ بصيرى ينظر إلى القمر ويتابع بعينه النجوم وضوءها الباهت . توقفت نظره ناحية الشرق قرب الجبل عند دائرة من النجوم يلف على بعد قريب منها نجم ذو ذنب يشع ضوءه ، ولا يستطيع ضوء القمر أن يخفيه أسرعه اتبناه المنظر ، فأخذ يتعلمه ، لم يتوقف إلا حين قدمت قافلة نور الدين . تحركت جال القافلة نحو النهر . انطلق نور الدين نحو النهر ، خلع ملابسه وانزل في فيه وأخذ في السباحة . وقف بصيرى لينظر إلى نور الدين فوجدته اختفى في الماء تذكر حين كانا طفلين يتسابقان في العوم . حاول أن يزل النهر ولكنه لم يستطع .

ارتجف بصيرى وهو يرى تسحاح يبدو ظهره الأسود يخترق الماء ناحية الشرق . التسحاح يلفز . وآه كله . خاف على نور الدين توقف وجد نور الدين يتفقد مكان التسحاح ثم يعود ثانية إلى الشط .

مر اليوم الثالث عشر منذ ترك نور الدين وبصيرى منزله . وقد سارا في الصحراء توقفا . ليس درات على النهر استراحا فيها واستراحت الجمال . وكانت آخر وقتهم في إسا . انطلقوا منها في اتجاه فرشوط .

كانت حركتهم سريعة . أراد بصيرى أن يقطع المسافة بين إسا وفرشوط في أقل من يوم كامل . إلا أنهم ما أن غادروا إسا في عصر اليوم الرابع عشر حتى أخذت ناقة في قافلة بصيرى تصرخ من آف انطلاق . توقف بصيرى حتى تلت الناقة . وصلت القوالب الباقية إليه فوجدته في انتظار وضع الناقة . ذهب نور الدين إلى الناقة وأخذ يقوم بتوليدها . خرجت رأس

مكانه وسطها توقف . استقر . بدأ أن هذا هو مكان النجم الطبيعي . .
شعر بصيرى أن شيئا يشد وجهه ، يدفعه إلى الانقضات فوق الجبل . رأى
نور الدين واقفا يتابع النجم ينظر إلى استنراقه .

نقل بصيرى نظريته بين نور الدين وبين النجم . النجم في المساء ونور
الدين بجلبابه الأبيض فوق الجبل . . انصب قلبه . . توقفت نظركه عند
نور الدين رأى شعاعا يسقط على الأرض ينزل على رأس نور الدين ثم
أخذت الأشعة تساقط لتلته في دائرة من نور . . لم يعد بصيرى يرى غير
النور . أدرك أن هذا نجم نور الدين يستقر في مكانه . شعر بدمعه يسري في
أوصاله . . فهذا صديقه نور الدين . . انه يعرف . . يعرف . . ولكنه الآن
يؤمن استطاع أن يخرج بعد جهد صحيحة .

.. شهذا لك يا نور الدين . . شهذا لك يا شيخ نور الدين
فوجيء بصيرى بالضوء ينتفضي تماما ويظهر نور الدين نازلا من الجبل وهو
يقول بصوت مرتفع .
— أيا فيه يا بصيرى ؟

تدم بصيرى على أن قطع الصمت وتسبب في اختفاء الضوء . ولكن ذلك
لم يمنع بصيرى من أن يقفز ويصرخ صرخات الفرح .
.. شهذا لك يا نجم . . شهذا لك يا شيخ نور الدين .
كان نور الدين يسير هادئا إلى انحاء بصيرى ، الذي لم يتوقف عن الغفر
وإطلاق صيحاته . كان بصيرى يقرب من أحد الجبال ، فأخرج شجرا
وقفز فوق رفة جبل مغلول . وصر الجبل ليا بين الرفة والرفوة . وقفز
عنه وهو يسقط مدرجا في دمهائه على الأرض . وابتعد عن الجبل . نظر
الرجال إلى بصيرى وهو يفعل ذلك . اتفروا منه .
قال بصيرى وهيناه تشعان بضوء فرح .

.. مش حسانا الليلة .
كان نور الدين قد وصل إلى بصيرى وسأله :
— إيه اللي بتعمله ده يا بصيرى . . أنت التجهت .
— قول لي تقوله يا شيخ نور الدين .
الليلة دي لينشك حشبر وتنفق وترقص . . ده تجمك يا شيخ نور
الدين .
بدأ حل نور الدين أنه لم يفهم فقال بعتاب .
— ليه بتعمل كده ؟
.. حتمل مش فاهم . . أنا عارلك . . كتوم . . وصاحب أسرار .
— أنا مش فاهم حاجنة . ليه بتعمل كده . . وتجم إيه . . دي أول مرة
بتتأنيب شيخ نور الدين . إيه اللي حصل .
لم يجابه بصيرى فقد جابه الرجال وأحاطوا بنور الدين وأدخلوا يفتنون
ويرقصون وصوت بشير ود صالح يرتفع وكأنما يريد لعصوة أن يصل
للنجم . ثم أخذوا في إمداد الجبل للشواء .
وبعد أن أكلوا عدوا للفتاء والرقص وإذا بالشيخ نور الدين يدخل دائرة
الرقص . يقف ويغني رأسه وصوته الخنون يرتفع . يجالوه الرجال .

يا نفسى كفى عن سوى مولاك
يا نفسى كفى فافوق أرداك .
وقد أخذ الرجال في الذكر يرقون أصواتهم خلفه حتى . . حتى . .
حتى . .
فلما طوال الليل ينتلون بين الفتاة والرقص والذكر حتى ظهر ضوء

النهار . تتوقوا ، فكوا عقال الجمال . ساروا في الطريق إلى فرطوش ، وهبت
بصيرى متصقعة بالنجم . لقد رآه بصيرى منذ أربعة أيام يغيب كما رآه يولد
فأدرك أن صديقه قد مات .

أفاق بصيرى على صوت متوثر يقول :
— نستأذن يا بصيرى .

وقف بصيرى ليسلم على متوثر ويونس . سلم على عزيزة . أسك
بيديا أخذ ينظر إلى عموذ ومن النظر في وجه بصيرى . عيون هذا
الرجل عيون صقر لم يصفها الزمن . هزته حنان نظره لعزيزة وكأنه يعود
بها إلى زمن بعيد .

خرج متوثر ويونس وعزيزة . وجلس بصيرى وغاب ثانية فقد أعادته
عزيزة إلى عطيها .

تذكر بصيرى فرحة الشيخ نور الدين وهو يعود إلى القاهرة ولغته ليراه
ثم عوده بصيرى ليجد نور الدين يعيش هادئا لم يشه إسان .

لقد أدرك بصيرى أن الشيطان قد قتل عطيها ليختبر الشيخ نور الدين .
كان الاختبار صعبا . . أراد أن يجربه من حب يستحقه ليسيظ نجمه ،
أعلنت الدموع تساقط من عيني بصيرى وعمود برأيه ثم ارتفع صوته
بتشجيع عموذ .

— ه . . يا حوى .

غادر عموذ الحجره فهو يريد لبصيرى أن يعيش لحظة حزنه على صديقه
بفرد .

كان الشيخ يوش يستم بوجهه ، وقد جلس الحاج حجاجي وأبو المجد
ودياب على دكة واحدة ، حين وصل إلى سمعهم صوت تشجيع بصيرى .

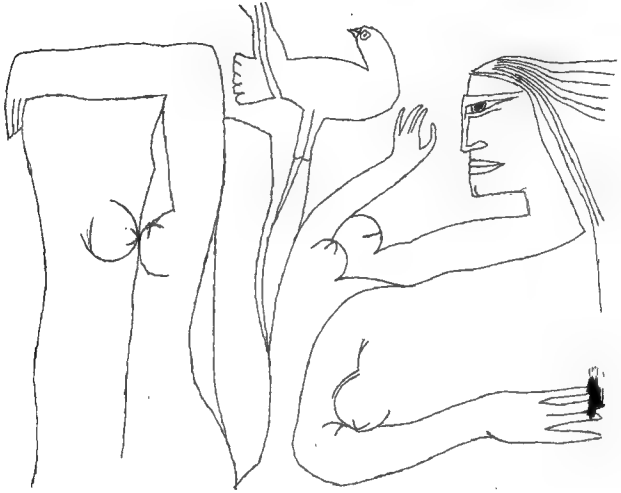
جلس محمود بجوار عمه ويونس ولقد تحرك دياب يريد أن يذهب لبصيرى
ليهلته ، أوقفه الحاج :

— سيبه وحده . . إيكيا ساعات يكون ضرورة .

صاد دياب إلى جلسته . تسبح أفكار محمود في بصيرى . . الحاج
حجاجي . . الشيخ نور الدين . . شعر بوحدة . . لقد مات نور الدين . ما
أكثر الناس الذين يعرفون نور الدين أما هو . . فأنه يتحول بالنسبة له إلى سر
من الأسرار . غير أن هذا السر مات مع صاحبه ، اختفى إلى الأبد . تحول
إلى خيال لا وجود له لن يعود . . لن يتكرر . . هذا صعب . شعر
بالاختناق . . لقد عاش اثنين وعشرين عاما حتى كل عمره في ظلال رجل
ينظر إليه مبهورا وهو يشعر بالعجز تجاهه . أيقظه الحاج حجاجي وهو يقول
له :

.. عموذ . . خيلها على الله . . سلمها له .
هل قرأ أخوه أفكاره . . هل يعرفه أخوه كما كان الشيخ نور الدين
يعرفه . . لا . . فنور الدين لن يتكرر .

تحرك من مكانه ومضى يسير في نفس الطريق الذي كان والده يقطعه
نحو النيل حتى وصل إلى الجبانة القديمة وجد الحكومة قد وضمت حاجزا من
السلك يمنع الناس من الدخول . . حاول أن يتخطى الحاجز . . وقف
لحظة . . أخذ ينظر إلى أطلال الساحة . . بدأت الحفريات بحثا عن
المعبد وعن طريق الكنائس سميت أرضيتها بارضية المعبد . . انتابه رغبة
في أن يتحطم الأطلال . . تخطى الحاجز السلكي . . وقف فوق الأطلال
وجد بقايا حجارة صلبج الكنيسة القديمة . . هنا كنيسة قديمة
تهدمت . . سار فوق الأحجار . . وجد بقايا تماثيل . . كان هنا جزء
من معبد مصري قديم هدم هو أيضا . . معبد . . كنيسة . .



أول معول يضرب في جدران الساحة هو معول نور الدين ... لقد رماه
بعينه كما رآه كل أهل الأقصر ... تجمع الناس أمام الساحة يوم هدمها
سمعوا صوتا يصرخ :
--- لا استطيع .

كان هذا صوت أحد العمال المكلفين بهدم الساحة ... توقف العمال
لا يجرؤ أحدهم على أن يضرب بمعوله الضريبة الأولى في الجدران . الحزن
والرهبة تجمعهم ... تعال ضجيج الناس في الخارج ... أوتلع صوت بين

ساحة ... هلت جميعها ... اهتز عقله ... مصلحة الآثار ترمم للمبد .
ترى أم الأصيل ؟ فمن يرسم الكنيسة ؟ ومن يرسم الساحة ؟ ... اهتز
قلبه ... وقف أمام وجه تثال ضخم ... أخذ يديه على أشعة الضوء
المتعكس من مصابيح مثلثة إلى الحجاج ...
الاله الفرعون في الساحة ... اهتز جسده لقد أدرك أنه يقف أمام وجه نور
الدين ... لقد كان هنا في المبد كما كان في الساحة ولا يد أنه في
الكنيسة ... كاهنا ... أنبا ... شيخا .

!ذكر أنه مات هنا من أجل الساحة ... تذكر ... فهو الآن لماذا كان

الضحيح أكبر الله أكبر ... تردد الكلمة ... يسمع نور الدين الضحيح فيجته نحو الساحة ليعرف ما حدث ... صعد درج الساحة ... وقف فوق سطحها ... نظر إلى الناس من على ... أدرك الآن أنها لحظة ... إنه يستطيع أن يبرأه السلطة ويمنع هدم الساحة ... أيا لحظة ... طيف الشيخ الطيب يتحرك نحوه ... نقل نظريه بين الطيف والناس ... منطلهم من الشيخ ... سيحاربون في سبيل الساحة سيموتون من أجل الساحة ... أه ستعيد الساحة ... وضع يديه على وجهه ... صرخ ... خرجت كلمات مكتومة .

-- يا شيعي ... يا شيعي ... يا شيعي ... ألم يئن الأوان .. متى يأت الوقت نزل يديه من على وجهه ... استدار ... انجحه نحو عامل من العمال اسك بالفأس وكأنه يريد أن يتصرها وهو يدعوه .

-- اللهم امنتمهم غيرا منها .

وأخذ يضرب في الجدار الضربة الأولى وكأنه يضرب في روحه .

ترك التمثال ليجد نفسه أمام جسد إله في تمويه وصفاء جسد نور الدين حين خرج من الليل . هناك كان نور الدين كما كان هنا . ترى أين هو الآن .

شعر بأن عليه أن يغادر الاطلاع سار تجاه السلك خطاه ... حول مشيته نحو طريق آخر حتى وصل إلى شاطئه النهر . وجد حفرا في الشارع أدرك أن أبناء جليلها يساعد في الارتقاء فتفق جديده للسالكين ... فالحكومة قد منحت الاهل من بناء مساكن على النيل ... قصرت الشارع على الفتاتك السياحية ليجتمع القادمون بجمال النهر والطبيعة المحيطة بأهله .

اقرب من الجزيرة ... لقد عاشت عمرا طويلا ترتوي من ماء النيل قد جلدوها إليه ... لا تفرقه لحظة ... هذا الفتدق الجندى تزدري لها فلن تتركها بلدية الاصر شائعة في مكاتبه ... لا يد أنهم قاطعوها ... كل شيء يضابق هذه الأيام . لا يبقى شيء على حاله ، نزل إلى الشط وقد أخذ الفيضان في الانحسار ، وبدأت مياه النيل تعود خفيفة إلى شكلها الصافي .

نسمات الحريف تهب بياها ... صوت فلاح يغني من بعيد ... أسك محمود بأحد جلدور الجزيرة البارز من حالة الشط ... قال لنفسه لا اظن أحدا يستطيع أن يمتد لجذرك أيها الجزيرة ... تذكر أن هذا آخر عام للفيضان التالي سيتوقف عن الفيضان ... فالسد العالي سيهبط العام القادم ليحكم حركة هذا النهر العظيم ، ويعد من حرته التي لم يمسهما بشر منذ آلاف السنين .

تذكر الشيخ نور الدين ولم يحزن ... لقد مات في الوقت المناسب ... ترى ماذا كان يمكن أن يصنع لو رأى الجزيرة مقطوعة ورأى النيل بلا فيضان سجين قدرات الإنسان .

جلس على بقعة جافة على حالة النهر تأمل حركته ... رأى النجوم تلمع على صفحة الماء ... رفع عينيه إلى السماء ... ما زال النجم ذو الذئب غاليا ... يبدو أنه اغتنى إلى الأبد ... فلا يد أن النجوم قوت تماما كما مات الشيخ نور الدين ... رأى السماء على حالها تنجم وتتصق أو نجم يزيد لا شيء يتغير ... أحس بارتعاش ... جلس على الأرض ... تذكر ثيمة والده عن خضراء المدن تبتد صورة امام متصور ضولا في ذمته ... وجهها مشوها كريبا ... فزع ... خالف ... وقف ... شعر بالفراغ الأسود يقتحمه ... أحس بالحاجة لنور الدين يستمد منه القوة ... صرخ

— يا نور الدين .. يا نور الدين .

لم يسمع وحدا ... جوابه الصدى ، فنور الدين مات ولن يعود وعليه أن يواجه مصيره بفرجه . ألقى بجسده على الشط سمع صوت ربابه يصدر من فرح بالسط القرى وصوت التادى عثمان الراوي الشمسي يرن في أذنه بفنائه عن الخلاية :

يا مشتاق ع التي صلي
يا قلب صلي على النبي المكتسب
إلى سراله جبرائيل في ليلة رجب
أبدي انكلم على ملوك العرب
بفن تمتبروا العقول التمام
أمة نبينا المصطفى عليه السلام
تتكلم عن أبو زيد الهلالي
أبو شاشن ع القرن ما لي
يا ركاب شقيق القيد
ربيع التماس في السنين لمحال
أبو البركات وعمه الحضر حداة
شيخ مشايخ العرب أمير الرجال

تحرك مع صوت التادى ومع أبو زيد الهلالي سلامة .. سأل نفسه أكان يستطيع أبو زيد الهلالي أن يكون ذلك البطل العظيم لو عاش الآن ؟ مستحيل .. لن يستطيع .. فالساحة هدت .. والجزيرة ستطعم .. والنهر سيتوقف عن الفيضان .

أخذ يحرك نظريه في السماء . يبحث عن النجم ذو الذئب .

رأه ... وقف آمن النظر فيه .. إنه يختلف عن صورته الأولى . إنه يبدو صغيرا وكأنه في حالة ميلاد ، بعيد عن مجموعته ... بيته وبينها مسافة كبيرة لكنه موجود .

نقل نظريه بين السماء وبين الأرض ، بين النجم والجزيرة . إنه لا يفهم .. ويقفهم .

رمى بجسده ثانية على الشط . عاد صوت الربابه ثانية إلى أذنه . سمع صوت الشاعر يرتفع .

— صلوا ع النبي .. طب وزيدوا النبي صلاة .. احنا كل يوم بنجب في سيرة أبو زيد ويتقولوا يعني فيه سيرة أبو زيد فيه ناس كثير منصوره إن احنا بنحكي حاجة ملهش أصل وأبو زيد مكاشي ليه وجود .. لا أبو زيد كان موجود ..

عاد الشاعر إلى ربابته .

تفتلت نظرة محمود إلى النجم .. إلى النهر .. إلى الجزيرة .. شعر بأن أبو زيد الهلالي سلامة لم يمت .. ونور الدين لم يمت .. ولم يزد النهر أسد .. والجزيرة لن تجوت شتي جلدورها في النهر بقوة تلد اشجارا لغري ، ربما ليس في هذا المكان ولكن في مكان آخر . ضاع الحوف من نفسه . اختفت الوحلة ، فلن تؤذي الفولة خضراء المدن . وأخذ يتأمل ماء النيل . أراد أن ينزل الماء ، خلغ ملابسه ، نظر إلى جلدور الجزيرة . نزل الماء ، شعر برغبة أن يلمس القاع ، ويمسك الجلدور .

وصلوا ع النبي

أحمد شمس الدين



أضواء ٧٧

شمس الدين موسى

وما من جملة أو صحيفة يفتحها المرء - رجعية كانت أو تقدمية - إلا ويجد فيها السلاح مشهوراً على من سموه شعر : السبعينات بأكثر مما يشهر في وجه أعداء الوطن وأعداء الشعب ، وأعداء التقدم ! - وهو ما يوجب علينا التصديق الجاد - في المرحلة القادمة - لهذه الهجمة المفرضة .

ونجا نجاؤنا عن نبل مقصد والمحرر في توجيهه بتلك الكلمات إلا أننا نجد المبالغة الشديدة تنضح من كل عبارة قالها ، فلقد صور القضية ، كما لو كان هؤلاء الشعراء قد أصبحوا ضحايا مؤامرة كبيرة أطرافها الصحف التقدمية والرجعية ، بل أنه جعل هؤلاء الشعراء في موضوع أعداء الوطن واني اختلف معه تماماً في استخدام مثل هذه الكلمات التاريخية ، في مواجهة هي في الأصل تعتبر مواجهة أدبية ، بين الشعراء والتقاد ، أو بين شعراء معينين ، وشعراء آخرين

وجدير بالملاحظة أن عدد إضاءة ٧٧ الأخير ، كان تحفياً بالإبداع الشعري احتفاءً خاصاً ، فلم تخرج صفحات إضاءة في محريرها عن نشر القصائد الشعرية ، أو الدراسات الخاصة بالشعر ، فلقد نشرت بالمعدن قصائد لكل من حسن طلب ، ومحمود نسيم ، وماجد يوسف ، وأحمد ريان ، ومحمد خالاف ، ويوفد هوز ، وزيادات لأحمد ريان وجمال القصاص ، ومحمد خالاف ، بالإضافة إلى ما قدمه الفنان «عمر جهان» من قراءة بصرية للوحات الشاعر الشاب الراحل علي قنديل ، إذ عمل الفنان خلال كل لوحة قدمها أن تحمل رؤيته لقصائد علي قنديل ، الذي احتفى به كتاب إضاءة وقدموا دراسة عن أشعاره كتبها وحلمى سالم بعنوان «كائنات علي قنديل الطامعة» يمحاول فيها الشاعر أن يقدم قراءة مسموعة لقصائد علي قنديل عرفاً بمحبته الفذة التي اغتطفها الموت ، ولا فروه إن هو فعل ، بل إنه يجيب حلمى سالم ذلك الوفاء الذي يجب أن تنسم به حيالنا الأدبية والشعرية

وفي النهاية - فلرنا ننظر إلى مجلة إضاءة ٧٧ باعتبارها من أهم المجلات الأدبية غير النورية ، التي يمحاول القارئون عليها أن يخرجوا بها لكي تحال حجوم مواهبهم ومآثرهم الحقيقية أثناء رحلتهم الأدبية بل وإتينا نضعها أمام أصحاب المجلات غير النورية في كل مكان لكي تكون أكثر نجاً جيداً يجب أن يكون في مكانه اللائق .

صدر منذ أيام قليلة العدد الأخير من مجلة إضاءة ٧٧ ، وهي من أولى المجلات غير النورية ، التي يطبق عليها صفة مجلات الماستر ، وإضاءة ٧٧ مثل صفحة مضيئة للأجيال الشعرية الجديدة ، فتمثل على صفحاتها إنتاج أكثر أجيال الشعر طموحاً ، عن نشر أعمالهم وإنتاجهم الشعري ، ومثلوا بحق آخر موجات الشعر الحديث ، وكثراً ما طالعنا على صفحاتها قصائد لشعراء أمثال حلمى سالم ، وأحمد ريان ، وجمال القصاص ، وماجد يوسف ، وحسن طلب . . . وغيرهم من الشعراء .

والمدد الجديد من مجلة إضاءة ٧٧ ، يتواصل مع القاري ، عبر أعمار هامة للشاعر سيد حجاب ، الذي ظن البعض أنه توقف عن كتابة القصيدة العامة ، لكن ما نحن لنقفي به ، كما التقينا به من قبل على صفحات وعظيمة في قصيدته بعنوان زمان الغربة والأحزان التي يقول فيها :

غنائية ١

يا وردة يكرية في أواخر طريقي
العيبة منا ولينا ولأف زماننا
امسى الزمان الجالحى ح يبل دقاي
وامسى يسيل النيل وتضحك غيطنا

ويقول في البكائية ٣

إهرب لا ييجي المذ ويفطيك
ودكرات الميّن تطويك
الدمع سال .. ويحيى .. حتى
اهرب لا ييجي الجزر ويساويك
بالفرى وسط العاصف المخمور
فتحت مقمق قلبي للبحر
وهربت زى القاتل المأمور
المذكر بات أعداء محارطين
وأنا في الطاحونة يدور
صرخت كما وشمس القاتل المسور
وتضطهب حتى
م البعد لآح التور ضيف مبلور
كأنه ورد أصفر في عمة صبور
كأنه حطرن صديق مستقر .

ولعل القاري يطالع في قصيدة «سيد حجاب» ذلك الاحساس الذي يميز به «سيد حجاب» ضمن شعراء العامة ، فالشاعر لديه وهالة خاصة في اختياره لعبائره أو كلماته وتعبيراته الشعرية ، التي تجسد الكثير من الصفات ، فالذكريات في عقل الشاعر أعداء يحيطون به من كل جانب ، بيتاً هو مربوط بأريطة قوية إلى تلك الذكريات أو الحباية التي يراها مثل الطاحونة ، فالصورة التي استولدها الشاعر نابعة من البيئة التي عاش فيها الشاعر أثناء طفولته بل إن الشاعر «سيد حجاب» - بحساسية خاصة في استعاراته ، فتجد النور في القصيدة ومبدور كالجسم الذي يبدو القارئون أمام طوره بل إننا نجد أن الأساق التي يضع فيها الشاعر كلماته أنشاق شعرية مستحدثة وشديدة التميز ، في القصيدة العامة المصرية .

وعكنا متقنة ما جاء في كلمات المحرر عند تصديره لإضاءة ٧٧ مدافعاً عما أسمه شعراء السبعينات ، تلك التسمية التي كان يجب على محرر إضاءة أن يتجاوزها وهو - الشعر من أسر التسميات أصلاً - ونقول كما قلنا في كل وقت أن الشعراء المصريين التميزين لا يمكن أن نضعهم تحت تلك التناوين : السبعينات ، والثمانينات ، وهي تسميات - كما أظن - ليست نقدية ، إنها أضطعل بها جيل معين ، مثل جيل الخمسينات أو جيل القصيدة الحديثة - لا يمكن أن تنتهى عند انتهاء الخمسينات ، بل إنها شملت الستينات ، والسبعينات ، وأظن أنها لم تترك عند حدود الثمانينات أو السبعينات أو الثمانينات أما ما جاء في قول المحرر :

المثقفون والسياسة

د. ملوى سليم

وفي كل من أمريكا اللاتينية، والشرق الأوسط وجنوب شرق آسيا وأفريقيا السوداء يلاحظ أن الفضايل العسكرية، وليس المثقفين هم الذين يتأرون نظم أوطانهم فيما بعد مرحلة الاستعمار، أما بالنسبة للمثقفين فإنهم يميزون أنفسهم باعتبارهم قادة للحركات القومية والحركات الاشتراكية في العالم الثامن، ومن المؤكد أن هؤلاء المثقفين درجة متميزة بعد مرحلة الاستقلال، وقد أشارت الدراسات الحديثة التي أجريت على مائة وخمسة عشر رئيساً في خمس وأربعين دولة من دول أفريقيا السوداء وجنوب شرق آسيا وهم الرؤساء الذين تولوا مناصبهم ما بين عامي ١٩٥٨ - ١٩٧٣، أشارت إلى هذا التحول بصورة واضحة.

وحقيقة الأمر أن مثقفي الدول النامية يتخلقون خلال الصراع مع القوى العسكرية، فقد لاحظ أحد الدارسين لمثقفى أمريكا اللاتينية أن هيمنة العسكريين كانت تعني الاعتداء الكلي لبعض المثقفين، وذلك من خلال ممارسة الضغوط على أنشطتهم، والمثقفون يعتبرون بالنسبة للعسكريين تجسيدا للشر السياسي.

وقد لاحظ دارس آخر للمثقفين في العالم العربي نفس الملاحظات حين ذهب إلى أن التوتر الكيفي بين الجماعيتين (العسكريين والمثقفين) في الثلاثينات والأربعينات، قد حفر المثقفين إلى الكفاح لتحقيق للاستقلال فقد كان كثيرا منهم على درجة عالية من النشاط داخل الأحزاب السياسية والبرلمان، ولكن هؤلاء المثقفين سرعان ما يجرون هذه الأنشطة بمجرد قيام العسكريين بالثورات.

ولكن من هم المثقفون؟

إنهم هؤلاء الأشخاص الذين يمكن أن ننظر إليهم - مهتبا - باعتبارهم تلك الفئة المستغرقة في انتاج الأفكار. وقد حاول شيلز أن يقتضى الرغوة المثقفين في المجتمع الغربي فقال: «وقد قارب القرن التاسع عشر على المقيب في الوقت الذي حاول فيه المعلمون جعل الموضوعات الثقافية موضوعا للاستهلاك، وذلك بظهور للشروعات، أو بظهور هؤلاء المثقفين الذين عملوا بناء على عسولة تدفع لهم من أصحاب الشروعات، وقد ساعد التطور الحديث أحوال المثقف متجا هذه النوعية من الموضوعات الثقافية، ساعد على أن يجعل هذا المثقف أيضا يدخل في إطار التنظيمات المحلة كاستديوهات السينما والإذاعة أو شبكات التلفزيون، أما العصر الراهن فلقد شاهد اتجاهها ساد، بجماعات العالم الحر منها والشملى. . . ولقد تبلور هذا الاتجاه خلال تكتل المثقفين والمهاجرين مؤسسات منظمة، ولعل هذا التكتل أو تلك الاتحاد يمثل تمديدا في الاتجاه نحو زيادة نصيب المثقفين من الاستقلال تنظيميا، وهو الاستقلال الذي أصبحت له قاعدة من خلال تطور نظم الطباعة».

ولكن هل المثقفون طبقه؟ وابن يقع المثقف على سلم البناء الاجتماعي؟ وهل يقوم المثقف الحديث بتطوير أفكاره السياسية بصورة مستقلة نسبيا عن وضعه

يعتبر كتاب المثقفون والسياسة من الكتب الهامة التي يمكن إضافتها إلى مكتبة الفكر السياسي المصري ليس لأنه يقدم قضايا وأفكار، ويتوصل إلى حلول لها ولكن لأنه يثير الكثير من الأفكار، ويعرض، ويحلل وجهات النظر حولها، ثم يترك أغلبها معلقا لمزيد من البحث والتفكير.

والسؤال الرئيسي الذي يطرحه الكتاب: ما هو الموقع الذي يحتله المثقفون في المجتمع؟ وما هي العلاقة القائمة بين مواقفهم التي يشغلونها في المجتمع ورؤاهم السياسية وما هي المداخل التاريخية التي تكشف عن كثير من هذه القضايا؟ وهل من الصواب القول: أن الحركات القومية والاشتراكية والشيوعية في الدول النامية تنسم بما يسمى بالتفسيرات غير المستوربة المبنية التي يقدم بها المثقفون، كما أن النظم التي تنشأ من خلال هذا الأسلوب هي في حقيقة الأمر نظم غير ديمقراطية في كل مظاهرها، وهذه النظم تحكمها عادة الطبقات الحاكمة الاستبدادية المظفة.

وإذا أخذنا الأمثال السوفيتي مثالا لذلك مستجد المثقفين قد سيطروا على المراكز العليا بالحزب الشيوعي السوفيتي، وإذا رجعنا إلى الوراء يستطيع لنا أن النسبة المؤوية للمثقفين في الحركة الثورية السوفيتية برجه عام وفي الحزب الشيوعي برجه خماسي تتزايد بشكل ملحوظ، حتى إذا أخذنا في الحسبان الشبكة العريضة، وندرس القسم القيادية فقط، وهكذا فإن ٥١٪ من عينة مقادها ٧٢٤ من القيادات الشيوعية الشيوعية في الملف الأول من الحكم السوفيتي، و٢٣٪ من عينة أخرى مماثلة من ١٥٨ قائلًا كانوا من قوى التعليم الجامعي.

ولكن متى يكون المثقفون مثقفين أو يساريين؟ إن المثقفين الذين يحملون في ظل كل شعور بالإن، ويحتلون أوضاعا وظروف ذات مسؤولية متساوية مع الخاط التعليم الذي حصلوا عليه ومستويات هذا التعليم، الأمر الذي يجعلهم أحرارا في أن يفكروا وأن يعملوا وفقا لإرادتهم. . . هؤلاء المثقفون يكونون مبالين إلى الاحتدال. . . ولكن عندما لا يمتح المثقفون الأوضاع الوظيفية المشرولة والأمنة التي تتناسب ومستوى تدريهم، وعندها تنقد حريتهم في التعبير والحيث فاهم يكونون مبالين إلى اليسار، أو التطرف السياسي.

الاجتماعي ؟ أو هل الواقع الاجتماعي للموقف يجدد الطابع الخاص لأفكاره السياسية ؟

إن المثقفين في المجتمعات الصناعية المتقدمة لا يمكن بصورته آية أن يكون هم مكان في الطبقة العاملة أو الطبقة المتوسطة ، ولا حتى معقولا الدول النامية يتكلمون أن يشكلوا طبقات حاكمة ، وهذا يؤكد صحة استنتاج د ناهجهم ، من أن المثقف الحديث هو نسيب شخص بلا طبقة .. وقد استنتج جبراشي : أن البناءات الاجتماعية هي حالة قائمة من التناقض التام وتتطلب المثقفون عبر هذه البناءات ، وأكثر من ذلك ، فإن بعض المثقفين يرتبطون بمختلف الجماعات الاجتماعية بدرجات مختلفة ، وتمتد الأفكار السياسية للمثقفين لتتجاوز هذه الارتباطات ، وإن الطريق الذي تأسس من خلاله هذه الارتباطات تأثيرها لا يمكن التعرف عليه بسهولة .

ويقول دافيد كوت موجه اليسار الأوروبي أن مهمة المثقف تتحدد في محاولة طمس الفروق الطبقية ، ومن ثم يصبح أسلوب حياته متوقفا بصفة ما في الطبقة المتوسطة ، أو السلوك الخاص بالانتماء ، أو الولاء السياسي اقتناعا ذاتيا أو اعتباطيا أو انجذابا نفسيا .

ويقول إيفيري : ليس هناك حتمية ليلية للأفكار ، وهذا الاختيار هو تجسيد للحريصة الاجتماعية للمثقف .. والمثقف ربما يعطي صوتا للصورة السائدة من لا جذرية المثقف فعلا من تحريده في السياسة من الضغوط الاجتماعية .

كل هؤلاء أجمعوا على أن المثقفين ليسوا طبقة .. ولكن المؤلف يختلف مع ما فهم وجبراشي من ذلك فيقول أن المثقفين ليسوا أشخاصا بلا جذور ولا طبقة .. ثم هو يعترف بلحومهم الديمقراطية فيقول : إن داخل أي تنظيم سياسي تظهر النزعة الديمقراطية بواسطة منطق هذا التنظيم ، ويختلف درجتي هذه النزعة الديمقراطية باختلاف الحجم النسبي للتنظيم السياسي ومستواه ، فضلا عن مدى الاقتراب من مصادر الجماعات الأخرى ، والنزعة الديمقراطية ودرجتها تختلف أيضا باختلاف الحجم النسبي للمثقفين ومستوى تنظيمهم الاجتماعي .

إن تسمية مثل البداية أن كتاب « المثقفون والسياسة » يثير آراء وأفكارا متعددة ويظهر وجهات النظر حولها ثم يترك أغلبها معلقا لمزيد من البحث والتفكير . ولعل هذا ما دفع الدكتور حافظ فؤاد وهو يترجم هذا الكتاب الذي أثار حساسية إلى أن يتجاوز دواء كثر من تقليدي فيعرض علينا في تقديمه للكتاب مشروعا للتعريف بالمثقف المعاصر ، وكيفية انتشاله من أزمت الرهانة ولن نكون متجاوزين أيضا إذا قلنا أنه مشروح جدير بالدراسة ، وخاصة أن الدكتور حافظ فؤاد قد نال أننا نستعجب من حكم الطبقة أو الطبقات ، لأنه ينظر على قدر من الأوتوقراطية والتسلط والاحتكار ، لأنه يتناول مع محورها إلى الليبرالية تقدمية أو راديكالية معتدلة ، وكلتاها ترفض حكم الطبقة لأنه يتعارض مع مبدأ تعدد الأحزاب الذي يؤمن به كمشكلة ومبدأ ..

عزيزي المشاهد .. أقبل التليفزيون

سميحة غالب

عزيزي المشاهد .. أود أن أشرح عليك بعض الأسئلة على طريقة ما يجري أحيانا على صفحات المجلات والمجلات تحت عنوان « حاول أن تعرف حل تفك » ، عليك أن تتعامل مع هذه القابلة بنفس الطريقة التي تعاملت بها مع مثيلاتها التي أشترت إليها ، جدا أو هذا كما يروق لك .

١ - هل أنت من الأشخاص الذين يريدون أو يفضلون لوئنا مينا أو نوعا مينا من البرامج التليفزيونية وترفضي أن يكون آخر ، لا تيلي ذلك أو تتوكل الشخص ولا تكثر بأراء الآخرين مهما كان موقعهم من موقعك ؟

٢ - هل أنت من الأشخاص الذين يتعاملون مع برامج التليفزيون من منطلق التعريف عليها جميعا ثم بعد ذلك تكون رأيك وتضع أروايت الخاصةك هذه البرامج ثم تعرض بعضها لأما لا تفضل أي نوع من الاهتمام بذلك أو لأنها رديئة ؟

٣ - هل أنت من الأشخاص الذين يتشغلون بأعمالهم معظم اليوم وعطمتهم عليك البرامج تجعلك لا تجد الوقت الكافي الذي يسمح لك بالتربص من جهاز التليفزيون ، وإن حدث هذا التربص فيكون في أوقات السهرات لتشاهد بعضها في ليالي الأرق وبسبب الأرق فقط ؟

٤ - أم أنك عزيزي المشاهد من الأشخاص الذين يسمون أولا بمعرفة رأي الناقد التليفزيون حول البرامج ؟ لأنك تعتقد أن هذا الرأي يفتح أمامك أفقا جديدا ، ويصليك إلى الرؤية الصحيحة والتقييم السليم لهذه البرامج ؟ وذلك من منطلق إيمانك بأن رأي الشخصيين هو الرأي العلمي السليم ، والذي يستطيع أن يميز الثمن من الضمن ، ويملك فهم يساعدك على تقييم وتفك فلا تضعهم أمام برنامج يرفضه ناقد وتحاول أن تهم برنامج يهذه الناقد تأكيدها منك وتأيدا لوجهة النظر العلمية وهي الجديرة بالتقدير ؟

عزيزي المشاهد ..

إذا كنت من النوع الأول فانت إنسان عمل ، لا تريد أن تضع وقتك ، فما لا يغنيك ممتعة أو منفعة شخصية .

وإذا كنت من النوع الثاني فانت تسم بصفة المروية وهؤلاء الأصحاب لم يقل لك ذلك أنت شخص تكتع بوقت فراغ ككاتب يساعدك في المشاهدة والاختيار

وترتيب الأولوية والرفض .

وإذا كنت عزيزي المشاهد من النوع الثالث فانت بالنسبة لهذا الزمان شخص مثالي يندر وجوده ، حتى لو كانت هذه المثالية مفروضة عليك نتيجة لطرف أولئك ، عليك أن تحمد الله سبحانه وبسبب ذلك استرحت وأرحت .

لما إذا كنت يصليكي من النوع الأخير .. فانت تسري ومشكلك وبسبب بلون وشغلي ، أنت يا صديقي اللود تمثل لدى قاعة المثلث الذي هو ساحة رسائل التي جعلتني أحلق رقبتي في الشقة بل إلى علقت رقبتي في حشر مشاقي حتى إذا نجوت من واحدة أو حتى من تسع فلن أخرج من العاشرة ، .. المهم الآن هو أن تتعامل أنتعرف على شكل هذا المثلث والمئين في الرسم التالي :-



هذا المثلث أنت فيه عزيزي المشاهد القاصد الأساسية ، والناقد التليفزيوني هو الضلع الثاني ، الذي يحدد على أساس مقدار الزاوية ، التي تتحدد بينك وبينه ، وأما الضلع الثالث الذي يعرف طوله ومقدار زاويته بناء على معرفة طول الضلع الثاني ومقدار الزاوية المتحصرة ما بين القاعدتين التاليتين .. هذه الزاوية الأخيرة ، هي التي يجب معرفة مقدارها أولا فهي التي تستعد الملائكة المكونة لشكل المثلث ومساحته ، وهذه الملائكة التي تربط الأخلاق الثلاثة .

وبما أننا قد تعرفنا على القاعدتين من خلال ما طرحته في البداية ، يمكننا تعرفنا على الزاوية الرئيسية ما بين القاعدتين والضلع الثالث فينبغي علينا التعرف على طول الضلع الثاني والذي يسمح لنا بالتعرف على شكل المثلث كاملا .

والسؤال ما هو طول الضلع الثالث الذي اخترته أنت عزيزي المشاهد ليهديك إلى طرق ثالث الأخلاق ؟ وهذا مرتبط بالفرس كما يقولون !!

كيف يمكن لك عزيزي المشاهد أن تحدد طول الضلع الثالث ؟ ما هي القاعدتين التي ستجيبا لاختيار أنسب الأطوال لهذا الضلع المهم ؟ أنا أكلمك ، أنا أكلمك ، أنا قلت إنني في الآونة الأخيرة أصبحت أصابحت أصاب كثيرا ضلعا أخضر نفسي في مكانك ، وأحاول أن أقرأ بصرح كل كلمة نقاد ، لأن حدثك عن التعريف على مقدار الزاوية الرئيسية في المثلث ، ثم معرفة طول الضلع الثالث المهم والذي يسجد المساحة الخلفية للمثلث .

لذلك هل تسمح لي عزيزي المشاهد بأن يكون موضوع الحلقة القادمة هو « الضلع الثالث للمثلث ؟ » وكما دائما وبنا ويحل كلامنا خفيف عليهم ، والشكر يره ويبدد .

حكاية من الصعيد نسي بنى سويف

أمر سلامة

الحرف هو التيمة الرئيسية التي تعالجها مسرحية حكاية من الصعيد تأليف خالد حمزة ، وقد اتخذ المؤلف مادته من البيئة الصعيدية مزاجها المتميز من لغة خاصة وحدة في السلوك والانفعال يتميز به شخصوها ولذلك جاء عمله متلوناً بجو هذه البيئة التي شكلت عالمها والذي يذكرنا بذلك البحر القريد الذي خلقه الكاتب المسرحي الكبير الفريد فرج في مسرحيته الشهيرة الفخ .

وقد فازت حكاية من الصعيد بجائزة مهرجان المسرح الاقليمي الرابع عشر عن النص المسرحي عندما قدمتها لأول مرة فرقة أصوان المسرحية ثم توالى تقديمها بعد ذلك عدة مرات على مسارح الثقافة الجماهيرية لتقدمها أخيراً فرقة بنى سويف وهي إحدى الفرق القوية الرائدة في المسرح الاقليمي .

ويصمد المؤلف قيمته من خلال صراع حول الحياة والأرض بين عائلات قرية صعيدية حيث يسود السجاجة وكبيرهم ابراهيم السجاجة بقوة السلاح على

الكثرة الغالبة لباقي العائلات من دندارويه وجنواويه ودواووش ، وحيث يلقى جاسم ابن الدندارويه صهره عندما يخرج مدافعاً عن أرضه التي ركبها السجاجة فال منته ليشرك لورثته و الجدد والزوجة خديجة وابنها محمد تركه فقيلة و فهم مؤزهون بين الرغبة في الثأر له واسترداد الأرض وهي الرغبة التي يحفزها الجدد والدنداروي الكبير ، وبين الاستسلام والتولى إلى الأمان وهو ما تحفزه الزوجة الأمثلة وبين التردد بين هذا المطلب وذلك وهو ما تتمسك به نفس الابن (محمد) .

من خلال كل ذلك يتشكل الموقف في مسرحية حكاية من الصعيد ، ويتحدد الصراع على المستوى الخارجى بين ابراهيم السجاجة والواثق من المستوى الداخلى والتسلط بالقوة الغاشمة وسدحها وبين الجدد (الدنداروي) الواثق من امكانية هزيمة القوة معها كانت غشوميتها بالتآلف الكثرة الغالبة من الناس وتوحدتهم ، ثم على المستوى الداخلى من ذات الابن بين القوى التي تبس له الوصول إلى الأمان عن طريق الخسوف وتلك التي تبس له الوصول إلى ذات الهدف من طريق مواجهة المخاطر .

ويتصاعد المؤلف بهذا الموقف عندما يربط الحب بين

محمد وضحية أخرى من ضحايا السجاجة هي وبياضه و الجناينه ابنته (زكي) الذي استولى السجاجة أيضاً على أرضه غضباً .. فبياضه التي كانت من قبل موضع إعجاب خلف ابن ابراهيم السجاجة التي رفضت لتعمل عملياً بجو رفا عن تلك القوة الغاشمة لتنتقل إلى السجاجة وكبيرهم ابراهيم السجاجة الذي اصبح يتناسل ابنته خلف الاعجاب ببياضه بعد ان صمم على ان يتخذها له زوجاً فيطلبها في نفس الوقت الذي تقدم فيه محمد ليعتبلها .

وهنا يلجأ المؤلف إلى حيلة ماهرة ليزيد من حدة الصراع في روايته وحيث الكوميديا تعمل على مضاعفة احساسنا بما هو مأسوي عندما نجبرنا على طريقة الرواية الشخسى مما قبل انه لم بين محمد وبين عملة القرية الذي ذهب محمد للاقائه عندما ارسل الممثلة من يطلب بياضه إلى دار السجاجة . فمن طريق التشخيص داخل التشخيص يبرئ أحد أبناء القرية في لة الفرع ليصور لنا محمد كقارص شهير وقد ذهب ليعشور سلاحه في وجه العمدة ، ويقول له وهاووزي ان ابنة ما حصلت الكلب .. ولكن الموقف سرعان ما يبلغ ذروته السخايرة بمسدة مأساة الابن عندما يدخل ابراهيم السجاجة بنفسه ليحبط هذه الاقوال الباطلة التي أصبح أهل القرية يتداولها داخل بيوتهم ، ذلك أن الابن (محمد) لم يذهب إلى العمدة لشأراً سلاحاً إنما راكم مترجماً أن يعاقبه في الصلح بينه وبين السجاجة بأن يوقع الابن تنازلاً عن حصة الأرض التي قبل أبوه جاسم في سبيلها نظراً أن جليل السجاجة سبيل بياضه .. وهنا يبلور المؤلف موضوع روايته في تلك الكلمات الصادقة الموجزة التي يترجم بها الجدد إلى الابن الذي اسقط في يده وراجع لمجيش أرض أبوك بياضه .. له سه صغار ما تملشش ، من جالك عشان تاخذ جمع تسب حجير ، من جالك المحجوج تاخذ بالرجاوات في بيوت الناس الظالين ، المحجوج تاخذ غصب بالجو ، غصب الناس الكثيرة ، وجسو السلاح في اليد المفية .

واضطلاع امر الابن وانتهامه الخزي دون ما رد فعل متوقع من جهة محمد السجاجة سوى التلويح الاجوف بقتله بنى الرواية درامياً في تقديمه .. ولكن المؤلف كما اعتقد اراد ان يتجاوز ليبلغ جمهوره رسالة (مهد لها بالفعل ، يحفزها ربما نحو العمل الثوري ضد الناس الظالين) .. إذ تتوالى الأحداث فليجأ بأمر يقتل الابن .. وبياضه يدخل عليها خلف ليعلمها حرمة على أبوه السجاجة الكبير .. بيتا يتجمع أهل القرية وهم يعملون جهة الابن وعلى رأسهم الجدد ليواجه السجاجة الذي احاط به حراسه بقوله و اليوم صارت بينك وبين الناس حركة كبيرة ، حركة حاضرة منصوبة ، ومهيا يطول ساينيك ليئا ماشيين واسنا هنا جادين جاتينك جاتين والحكومة ع تجبش على مين ولا حلا مين والجناين ع يحكم على مين .

وتتيمز رواية خالد حمزة – فضلاً عن توفر عنصر الصراع الدرامي المتصاعد بوضوح الثارة وتبلورها – بقدرة المؤلف على الرسم المتقن لشخصياته وهو هنا





موتاج (في نفس الزمان والمكان) ليقطع ما بين حوار الشخصيات المتحشدة والتي انقضت الى تناثرات في لحظة متحركة من الكشافة وليرصعدها بالمشهد الى ذروة عمومه تشهد له بالإبداع لولا بعض الإضافة . ككتاب اعتم للخرج اعتسما ملحوظا بآداء فريق الممثلين وهم بلا شك فريق متميز من مثل المسرح الإقليمي وإن كان يصيهم دائما الجوارح أحيانا الى القارس حتى يوشك المرء أن يقول أن رواية مأسره كحكاية من الصعيد ما كانت لتلاهم . إلا أنه وإن كانت قد حدثت بعض المبالغات الهزلية في بعض المشاهد خاصة من جانب جلال أبو سيف (المجلس) ومجدى الحليل والشيخ عاشور مما أحل بيقاعها . . إلا أن الالتزام كان في جانب أغلب فريق الممثلين خاصة في مشاهد القروى من الحداث .

وقد تمزق من الفريق على وجهه خاص فتعبد عبيد الوباء في دوره (زكي) لمستطاع أن يمسد انكسار هذه الشخصية وتترجمها على ذاتها وتجزئها لولا أنه لم يخالقه التوفيق في نطق اللهجة الصعيدية التي كانت تحتاج الى تدريب حتى بالنسبة لفريق مثل بني سويف يكاد أن يحسب جغرافيا ضمن نطاق الصعيد وينسحب اعتم التوفيق في ذلك الأمر بدرجات متفاوتة على كافة أعضاء الفريق . أما كامل عبد العزيز في دور الجسد ففرغم أنه كان يمثل شخصية نفوذاً على حد كبير فقد استطاع بإداءه على وجه خاص ويصغر النظر عن الكليشيه (كما) يمسد لنا شخصية هذا العجوز العنيد الكائن في حد مقبول من التوفيق وهو الأسر الذي اعتقد أن الملمة الشابة إيمان عبد الحليم رغم حضورها الدمشقي لم تستطع أن تلبسه . وبالنسبة لبطله المصري الأجنبي ثناء حسين فقد أدت دروه باجتهاد كبير في دور يباذه وإن كان المخرج قد آثر باداعها وبطليته دور هذه الشخصية في الحداث بأصراره على أن ياداعها وبطليته تزدري ملائمة قاعة وهي في موقع المروء . أما ماهر محمد أحمد فإنه يحن كان مصلاقاً في أدائه دور إبراهيم المسجا حتى عندما كان ينبغي للقراس فإنه كان يستغل لفعل ليس عبقرياً وإنما ليقضي بعداً الى الشخصية . إنما عبد القوي سيد في دور محمد فقد بذل جهد طائفة ليس شخصية كان يعوزها أصلاً الكتابة الجيدة . كذلك أدى باقي أعضاء الفريق جهداً يستحق التقدير : عبد النعم يس (حسن) ، كريمة علي (كريمة) ، ملاك فريد (فاطمة) ، فؤاد حسنين (فرباني) ، محمد الوتار وعثمان ، محمد حليس (متولي) وأسامة محمد (اسماعيل) .

وبهذا فإنه عرض حكاية من الصعيد بضيف وصيداً جليداً للفرقة التي سرف الى اعتقد أن عرضها أصبحوا يقفون على كماله على مستوى صال من الاحتراف . لا يقلقون في ذلك من أي من فرق العاصمة المحترفة ومع ذلك فإنه ما يزال ينظر إليهم وريما يسيط الأمر كذلك لوقت طويل على مثلهم هروا تساهم في ذلك شأن باقي عشق فرق المسرح الإقليمي . . وذلك حقاً وادعياً من المظاهر التي تدعو للأصاف في مسرحنا المصري المعاصر .

من الأمور التي أيدلت بالإفخام العام المحدث . كذلك فإذنا لا نستطيع أن نتصور في بيئة مصرية فضلاً عن أن تكون صعيدية أن يتجه اهتمام اسره عقب قتل عائليا غيلة في الأمور بهجة مثل الزواج كما حدث في مسرحية حكاية من الصعيد تلك الخائض وإن كانت تقل من القيمة الفنية للرواية إلا أن ما يرفع قيمتها مرة أخرى في اعتدلى - دون مبالغة - ربما إلى حد الشعر ذلك الحوار الخاص المركز الشديد الاقتصاد الذي يجرى في انشباطه شبه بالتوفيق الموسيقي .

المخرج الرواية على مسرح قصر ثقافة بني سويف إيمان العصري ، وهو من المخرجين الكفاءه بمسرح الثقافة الجماهيرية ، من خلال رؤية تشكيلية بارعة صممها على عاشور قسمت خشبة المسرح الى مستويين : في المقدمة حيث بيت جاسم ثم الخلفية حيث بيت إبراهيم المسجا وفصل ما بين المستويين مشاة من جدران ترمي كأنها من جهانبث ويظهر الكرسي القائم خلفها ككرسي العرش موحيا بذلك كأننا بإزاء منارة لصوص تسلط كالكليشيه الجاثم على بيوت الناس البسطاء في المقدمة . ومن خلال الشمل فتحي عبد الوهاب وعبد النعم سائل والحنا حسني وول جله إخراج العمل حيوياً رغم قسوته ومأساوية ومع أن المخرج لم يتم إبراز الجانب الشرقي في حوار المؤلف بعدم تركيزه على لحظات العمت التي كانت كفاية بأن تبرز الإيقاع الموسيقي الخاص ما في فضلاً عن إجماعها المكثفة التي قد تعجز عنها الكلمات المطبوعة إلا أن تشكيلاته من ميمة أخرى كانت بارعة ومعمرة خاصة في المشهد الأخير حيث جمهور الأهالي يتدفقون نحو إبراهيم المسجا الذي تراجع ملحوراً ليستلقي مشرباً على كورسيه المتناظم القائم في الخلفية ، كما استغل المخرج الإضاءة كعنصر تصويري بتوفيق كبير خاصة في الفصل الثامن من الرواية وبعد أن وصل أحد أفراد العمدة ليطلب (يباذه) الى إبراهيم المسجا في ذروة الانتباه المائل بالمرويين (يباذه وعصم) . هنا يستغل المخرج الإضاءة كعنصر

يخفف لبطاله أصدقاء وأسيابها ، فضلاً عن الطرفين الرئيسيين للتناقضين الجدد وإبراهيم السجا فانتا نجد زكي الحاشيم الجائع والذي ترك أرضه ليستولى عليها السجاعة فأراد منها إلى العاصمة ليجود إلى القرية مرة أخرى في آخر أيامه ذليلاً منكراً ليلبس بذلك التطير السليبي لجاسم الأب الذي واجهه الطفانيات بشجاعة مقنناً أقره بدمه . كذلك يجرى حسن ابن الشيخ عاشور الذي اعتدى إبراهيم السجا على زوجته في الطاموسة شيهاً للذين (عصب) فلم يكف أبها من ذكر قتل الطاموسة دون أن يتجاوز ذلك إلى أن فعل . كذلك يجرى على مثالها كل من الشيخ عاشور والمجلس الذي أراد المؤلف أن يرمز بها إلى القرية الدينية المارة من انفعال مع الصراخ . إذ لا تتعدى أمها فيها قولها كذلك يستغل المؤلف هاتين الشخصيتين للعبادة مع إبراهيم المسجا المستر باركية التدين في أحواله المتناقضة لروح الدين ليكشف من القوة السلبية للدين في مجتمع عاجز عن استخدامها على وجهها القاتل . وكل هذه الترويات تعمل على تكثيف الجو المصوم الذي يدور فيه الحداث متسمة برفهته لتعكس بشكل موضوعي - قدر الإمكان الصراعات الاجتماعية للوطن الذي أراد المؤلف أن تكون روايته خيالاً ما .

ومع أن اهتمام المؤلف كساً استغنا بمرسه الشخصيات كان جيداً فإنه للأسف لم يخالقه التوفيق بنفس القدر فيما يتعلق بشخصية بطله الرئيسي عصب الذي تجسد فيه وحده المقارعة الدرامية ذلك أنه كان يحتاج في سبيل ذلك إلى بذل قدر أكبر من الجهد ليطور عوامل التناقض في نفس بطله ولكن تأخذ هذه المقارعة غيرهما المقول من الحداث وحتى لا نغافاً بانهايمز المخرى بل تكون موهيائين له وحل قاتله ولكنه بدلاً من التركيز على ذلك أطلق شخصيته بثروة غير مجدية خاصة في الفصل الثامن إذ يدور الحوار حول قيمة المهر الذي يدفع في يباذه أو غيرها من بنات القرية ورسول ضرورة زواج الشيخ عاشور للتحاج لن برعاه وكل ذلك

الليبرالية

د. يحيى طريف الحقول

الدين في القرنين الرابع عشر والخامس عشر، وثبت واشترعهها خلال القرن السابع عشر باعتراف التقدم العلمى، والإيمان بالعقل وبقدرة الإنسان ووشده واستفاته عن الرقابة. ولم يعد نمة حرج في الحديث عن حرياته، والدعوى إليها والمطالبة بها جهاراً باراً.

كانت الأجواء إذن تنبئ بهجى الأب الروحي للبرالية، أى المفكر الإنجليزي جون لوك (١٦٣٢-١٧٠٤) فيلسوف المذلة التجريبية الذائع الصيت، صاحب القول الشهير: (الحياة.. الحرية.. الملكية) الذي يلخص مبادئ الليبرالية، وبالتالي أصبح شعاراً لها.

أكد لوك أن للملكية حق... من أهم الحقوق الطبيعية التي قامت الدولة من أجل تأمينها. والأصل فيها هو ملكية الإنسان لشخصه، وبالتالي لنتاج عمله. على أن الملكية لا تقتصر على هذه الحدود، بل تمتد إلى موارد الإنتاج ذاتها. وفضاوت الملكيات في المجتمع راجع إلى تفاوت الأفراد في العمل، وتفاوت طاقاتهم وجهودهم ومكانتهم وإمكانياتهم وذكائهم ومواجههم.

هذا التبرير الذي يبدو مقنعاً للملكية الخاصة والممتدة إلى موارد الإنتاج، وأيضاً لتفاوتها بين شخص وآخر، كانت الليبرالية مع إمها جون لوك. إنه يشككها على أساس من فكرة سادت القرن الثامن عشر، وتعرف باسم (الفراوان الطبيعية). ومؤادها أن نمة فراوان طبيعية تحكم حياة البشر بجمعها وأنشطتهم، وتنظمها بصورة تلقائية. ويمكن لأى لره أن يكتشفها باستنتاج ذاته، ليجد مثلاً أنه نمة في تصرفاته وعلاقاته وتماملاته الاجتماعية يحكم بقوانين طبيعية، كقانون (الحفاظة على الذات) وقانون التعاون مع الآخرين). وكنا قد تعرفنا في العدد السابق على فكرة (المقد الاجتماعي). والواقع أن فكرى (العقد الاجتماعي) و(الفراوان الطبيعية) هما الأساس الفلسفى للبرالية (العقد الاجتماعي) أساس السياسة الليبرالية و(الفراوان الطبيعية) أساس الاقتصاد الليبرالى. ولما بالشأن من غاوار الفكر الاجتماعى بلون لوك.

وكانت فكرة (الفراوان الطبيعية) هى حيثيات دفاعه عن الملكية الخاصة، وأنه لا خروف منها مهما تضخمت. لهى حكومة بقوانين طبيعية، أى يحدود تلقائية طبيعية ومعقولة. أبسطها أن قدرة الفرد على العمل عودها.

مكنا نلاحظ أن الملكية التي دافع عنها لوك كانت أساساً ملكية ناتج العمل. حتى أنه جاهر بأن الدولة يجب عليها تأمين حدود التفاوت في الملكيات بحيث تضمن ألا يجور شخص على آخر، فيمتلك مالا يرجع إلى جهده، وأتأنا إذا افترضنا جدلاً أن ملكية شخص رزات على ناتج عمله، فإن هذه الزاية ليست من حقه بل من حق الآخرين.

من حيث علمتها أصول العلم والتفكير العلمى الحديث. فكان أول صك واستعمال وتداول لمصطلح الليبرالية في إنجلترا مع بدايات القرن الثامن عشر.

وعد بدت يشار الليبرالية كواقع عمل وكمثال نظرى في أواخر القرن الخامس عشر وبدايات القرن السادس عشر، أى مع أول العصر الإنطاعى وبداية العصر البرجوازى. وأرخصت بها بعض من كتابات مفكرى هذه الحقبة، وأهمهم الإيطالى ميكائيللى والانجليزى توماس مور، وإن كان هذا الأخير قد لوح بأشترىاقتصادية من بين طيات ليبرالية سياسية واجتماعية.

وعلى أية حال، لم يتطور الليبرالية إلا بعد أن تبلور النظام الرأسمالى البرجوازى ذاته، والذي تمتد الليبرالية المصطندة الرسمية باسمه، أى بعد ذلك بقرنين من الزمان، في أواخر القرن السابع عشر وبدايات القرن الثامن عشر، حيث كانت نشأة مصطلح الليبرالية، في إنجلترا - كما ذكرنا. وكان آنذاك كى مغزى سياسى يمتد. ولا يخلو من روابط مع الثورة على سطوة المؤسسات الدينية، وهيلماها على سائر مناحى الحياة النظرية والعملية. إنها الثورة التي بدأت منذ بدايات عصر النهضة وعصر الإصلاح

الليبرالية - كما ذكرنا - (مذهب الحرية). ولم يعرف تاريخ الفكر ولا حتى تاريخ اللغة مصطلحاً أشد دلالة وضغطة من مصطلح الحرية. لذلك لا بد وأن نتويع من الليبرالية أن تعطينا قائمة طويلة من فلاسفة تعيان مشاريعهم، ومن تنظيمات سياسية اقتصادية تختلف فيها بينها إلى حد ما.

هذا من ناحية. ومن الناحية الأخرى، فإن كل دول وسط وغرب أوروبا تقريباً، تمثل عقب من تاريخها روادف في مبر الليبرالية. ولا نعدم دولة في غرب أوروبا فيلسوفاً أفل بدووه في التطوير لها. وبقى فرنسا صاحبة الباع الأعظم والقدر الممل في هذا الصدد، تليها ألمانيا. أما أمريكا فقد كانت منذ نشأتها الشيطانية المهجنة وحتى الآن معقلاً من معاقل الليبرالية، اقتصادياً وسياسياً واجتماعياً ودينياً. فضلاً عن أن الصورة الأمريكية كانت كمرآة الدنيا الثورية الفرنسية، مجرد ترجمة عملية أو عصى تطبيق للمبادئ الليبرالية - خصوصاً السياسية.

ولكن على الرغم من كل هذا وثائق، فإن الليبرالية أساساً نية إنجليزية أصيلة. إنها أحد الدروس التي تلقناها البشرية على يد هذه الأمة المريقة التي علمتها أصول التفكير الاجتماعى والسياسى الحديث، وبما





توطيت على نظام الاقتراب

وليد منير

○ لماذا صار العرب غريباً في وطنه، ومهدداً عنه وإن قُرب، خارجاً عليه وإن كان موصولاً به، مشدداً إلى تريبه ؟

الآن أصبح مهدداً في كيناه، مسجوناً بأحزانه، مكبلاً بأضغاله، مملوفاً بجمومه وأشجاله ؟

الآن ذلك الوطن قد بنت رقباً حديراً بعد أن كان واحداً صحيحاً. الآن الرزق قد انتطعت لهما بيننا نصار أبيضها أسودها، وأسودها أبيضها، فالتبت معالم الطريق، وتداخلت الرسوم والمنازل، وتلاشت اللواقي والأحواز ؟

لماذا صار (الانثاء) حائل فرينة من توجها ؟ فريفة لي معلنا، شاحبة لي لوما، فائقة لمزها، مفرقة أو تكاد من عوها، مرفوفاً بها ومرغوفاً عنها في أن ما ؟ لماذا صار المرحح مبعداً لا يلتقي، والروح بكيرة لا تصطر، والأحلام موزرة عطوفة بالهوك، والأفانال صروداً ترفي بأفانها إلى التلكلة ؟

كيف كان هذا ؟ ولماذا يفضي أو يؤول ؟

لفد هز، من جلودي، وسيلني نفسي أن انتصر شاعرنا انتصاحاً إلى قراب واحد لي عاين متعائين، وقد انتصر أحدنا في قلب الوطن، وانتصر الآخر على بعد أقبال وأبصار، سحيفة منه .

والمدن حقا أن انتصار كلها كان احتجاباً على اختفائه من وطنه، أو اختراب وطنه عنه . وكان اختراقاً بأن واقع المكان يتألف من جوار الديات، والمزلة والمجزر، وفقدان المعنى هو كل ما بقي من ريبا الحليم .

لم يترك لنا د خليل حاوي، وصية أخيرة، ولم يترك لنا د ميشال خليل، وصية أيتها . كل ما خلفه وراءها هو خيط واحد من الدخان والدم . لماذا صرحت أن أحسن يوطئ على أو أحسن عليك، فهل نلأن في ؟ وإذا دعوتكم بأهولاً أن تكونوا غير ذلك، أو نعملوا حله البلاد خروفاً على غير يوتوني ؟

لم أن الغريب كما يقول - أحياناً - من إذا لم قال سيمسوا قوله، وإذا نلتني لم يحب، وإذا هتاني لم يحب، وإذا استنوش استنوش عنه ○

التاسع عشر، والفرد ميارشال وتشارلز-جريد وتشارلز-مست في القرن العشرين . على أن أهمهم هو مؤسس علم الاقتصاد آدم سميث (1773 - 1790) الذي يعد الأب الروحي للبرالية الحديثة من الناحية الاقتصادية إنه رائداتهم والفرد الحقيقي للاقتصاد الليبرالي . فقد وضع في كتابه (ثروة الأمم) أصولاً للاقتصاد الليبرالي متمشية مع التغيرات الحادثة في أحوال الملكية والعمل والإنتاج، التي صاحبت القرن التاسع عشر والقرن العشرين .

الاقتصاديون الكلاسيكيون لا يقيمون لبراليتهم - أودعهم للحرية الاقتصادية - على أسس المنة الأيكية الحرة والقوانين الطبيعية التي تبنيها في الكون لصالح البشر، بل على أسس وجود نوع من التوافق الطبيعي بين المصلحة الخاصة والمصلحة العامة، كقيل يتحقق التوازن الاقتصادي مهما اختلفت الحريات . مثلاً، الصانع يبحث عن أجر أعلى لصفاته حتى يحقق مصلحته الخاصة، فيضطر إلى تخفيضها لترتفع قيمتها، فيحقق مصلحته عامة بزيادة سعر جينة الصنع . مثال آخر، التجار يبحث عن سرعة دورة رأس المال - عن عملاء يبيعهم بفسادهم لتحقيق مصلحتهم الخاصة، ولكن يبتذلهم يعمل على خفض الأسعار، فيحقق مصلحته عامة . وهكذا .

عمل هذا يمكن بل يبيب إلتحاق حريات الأفراد في نشاطهم الاقتصادي، والتوازن التلقائي الذي يكاد يمل بدأ غلبة تحكم السوق، كقيل يتحقق الأليفاط المستود، ولا حاجة لتدخل الدولة، فضلاً عن سيطرة على وسائل الإنتاج . ولكن ماذا عن أن يكون هذا التوازن التلقائي (سوى دقائق طيبة 19 وحل ثمة اختلاف حقيقي بينها إلاهم إلى المصطلحات ؟

على أية حال، أسس الاقتصاديين الكلاسيكيون علماً يبحث في قوانين هذا (التوازن التلقائي) فكان ميلاد علم الاقتصاد الحديث في بداية القرن التاسع عشر، ليظور ويتشعب كثيراً، خصوصاً بعدما انضمت إليه جهود الاقتصاديين الاشتراكيين - أشهرهم بالطبع كارل - ماركس - ليلدوا للاقتصاد في قرنا العشرين علماً ضخماً وأساساً، متعدد الأصول والغروخ وسعوب الليبرالية والاشتراكية والوسط بينها وتقالفها وما لا حلاله لا جيبا .

في القرن العشرين، السبة الغالبة على الليبرالية الماصرة هي أنها تراجعت قليلاً عن إصرارها على عدم تدخل الدولة إلتقاً في الأنشطة الاقتصادية . وسلم الجميع بوجوب إجراءات وضع قوانين وتبويد توجيهها لصالح العام وتحفظ حقوق الطبقة العاملة التي لا تملك وأيضاً حقوق المستعدين . ولمواسل كثيرة ألتهمها تطورات الفكر أولاً وتغيرات الواقع ثانياً، أصبح دأب الليبرالية الماصرة وشغلها الشاغل هو رفهاها لوصية الحرية . فتحاول أن تتخذ موقفاً وسطاً بين الرغبة المثقلة المحافظة وبين الاشتراكية، موقفاً يبحث عن الإصلاح، شرطاً أن يمي إصلاحاً قانونياً مرحلياً جزئياً، لاراديكالياً ولا ثورياً .

هذا حسن . ولكن كيف يمكن إلزام الواقع به، أو تطبيقه عملياً بغير خروج على مقتضيات الليبرالية التي أرادها لوك 19 إن القوانين الطبيعية لا تسعفا في هذا الصعد .

وقد حل لواء الليبرالية في القرن الثالث على جون لوك جماعة من الاقتصاديين الفرنسيين، حرقوا باسم (الفيزيوقراطيين) أي الحكومة الطبيعية . وهم يتبنون أقوى اعتقاد بفكرة القوانين الطبيعية . فكما توجد قوانين عامة تحكم الطبيعة، ثمة قوانين عامة تحكم المجتمع . أهمها لقانونان . قانون للطبقة الخاصة الذي يجعل كل فرد يعمل على تحقيق مصلحته، وقانون الآخرين ومواءم أن كل فرد يجبر على مئالفة الآخرين ومواءمة الفروق عليهم . والقانون الثالث - قانون المنافسة الحرة - يمثل ضوابط للقانون الأول - قانون المئالفة الخاصة . بمباراة أخرى، قانون للمعنة يكفل تحقيق الصالح الخاص، والقانون الثالث يكفل تحقيق الصالح العام . أي أنها بما يوفقان بين الصالح الخاص والصالح العام في آن واحد .

الله هو واضع هذه القوانين الطبيعية . والله عادل وغير، يريد الخير لعباده أجمعين . من ثم يجب أن تكون هذه القوانين عادلة لها الخير للبشر، ويستحيل أن يأتينا الظلم من بين يدينا ولا من خلفنا . وبالتالي يجب على الدولة أن تركز إليها، فلا تحارب حركتها بالقوانين البشرية الوضعية التصفية لقوانين الله كقيلة يتحقق الخير والعادل للجميع، ولكي إلتكار لهذا كثر وتغديف .

فلتر في الدولة يدعا ثاماً عن النشاط الاقتصادي، وتركه للأفراد في تنافسهم الحر يبحث عن مئالمتهم الخاصة، أي تتلق حريات الأفراد الاقتصادية، تحقيقاً لئليدا : «دعه يعمل . دعه يهر .» إن العلم يسير من لئلاء نفسه . وهذا كئليدا الذي يعد شمار الليبرالية الاقتصادية، من وضع فنست من جورلي . وهو واحد من هؤلاء الفيزيوقراطيين الفرنسيين .

ونتيجة لأطراف التقدم العلمي والتكنولوجيا، والتكنولوجيا الجبرالية، وتبويد الأوضاع السياسية والاجتماعية في ذلك الوقت : سرعان ما تغيرت مقتضيات وطابع الحياة الاقتصادية وأنظمة العمل والإنتاج : منصفة من مئالفة فكرة القوانين الطبيعية والركون إليها، وسداجة تفلاز جون لوك وأولئك الفيزيوقراطيين . وأصبحت رؤاهم الاقتصادية يشوبها الكثير من لواحي القصور والتفلسف أن نظرية لوك بسيطة - لم تعد تصليح .

يقطع من مطلع القرن التاسع عشر جماعة جلهم انجليز، استمروا حتى القرن العشرين، ويوسوا باسم (الكلاسيكيين الكلاسيكيين) . وهم في الواقع من الآله الفرنسيين لعلم الاقتصاد بأسره . منهم ديفيد ريكاردو وجيمس يتام ومائتوس وسلي في القرن



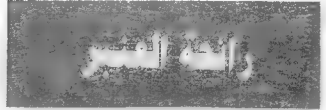
.. تضاه البتادر بالنهار ، فأرى الناس ، بلون ورق الصحف الصادرة في الصباح ، تضاه البتادر بالليل ، فأرى وجوه الناس من وجوه ، الإعلانات ، النيون ، فأقول : ليس وجه المدينة ، وجهي ، إذ قالت أمي « هاتني » ، وجوهها كما تبع أيار الأنهار البعيدة في بلاد الأحباش ، فلأخذت حجراً من رصيف الطريق ، وضربت به على مرأيا المتاجر ، فتعظم زجاجها دماً ، له والحة من وجوه الناس الذين !

.. هبست الشوارع « طلعت » ، ومشيت لا تكلمني الشوارع ، ولا يكلمني المساء ، وأضواء « النيون » حل وجهي ، كي تغيره ، فأقول : لا ، وأرسي عليها بالحجارة ، وأخاف ، « أمانة » أخاف « ياهوئي » ، من لصوص سلاسل السيدات ، أن يخطفوا الجمران الذهبي المقدس المعلق على صدرتي ، وأخاف ، وأخاف .. « أمانة » ، أخاف ، ياهوئي ، من الرجل الخلاق ، حينما يده إلى شعري ، كي يأخذني ، فأترك له شعري نصف حلقة وأهرب ، وأخاف من الرجل الفزّي ، الذي يحاول أن يصنع لي جلياباً ، آخر ، فأهرب منه ، وألبس جلياباً - أنا - الذي غاطته لي أمي - هاتني - وغطت على قلبي ، وكبت الوصايا ، وقالت : الدم للدم ، ومنعنا له من رائحة المسك ، وله من رائحة العنبر ، الله .. الله عليك ياسك .. الله .. الله عليك يا عنبر .

.. فبحث عن دما ، وضمت أنفي في محلات العطور ، ودمي أذكي من رائحة « الشبراويشي » ثم وضمت أنفي في الشوارع ، ومشيت ، وكنت حين تناسر عليّ ، أمي ، ما بين البهر ، وما بين النخل ، تعرفها من رائحة المسك ، حينما تشعل الشمس في حينها ، وينت الكتوز ، تنحسر من جسدها ، تنفض العطر ، في نواح لا يعرفها ، إلا إمياب (أبي) وتقول : هذا له ياولد ، ولو أرمي عليها بالحجارة ، تجري خلفي ، تقول لي : يهرب مني كيف يابن « بشير » ، وأنا من رائحتك ، أهرلك ، ولو كنت في آخر الدنيا ، الله .. الله عليك ياسك .. الله .. الله عليك يا عنبر .

.. مشيت على رائحة أجوها ، وضمت أنفي في الشوارع .. شوارع .. شوارع ، حتى وصلت إلى « صابدين » ، فسأرت البنات المهاجرات ، منذ زمن ، يقفن في « البلكونات » مع حبال الفسيل ، يصعدن حتى أسطح البيوت ، يشاهدن السماء المفتوحة ، التي تحودن عليها ، يضمن في أول الحواري ، ولداً كعبة البركة دليلاً ، ويضمن في نهاية الحارة ، ولداً آخر ، كي أعتدي ، فاعتدت ، ساعتها ، قلن لي : الله .. الله عليك ياسك .. الله .. الله عليك يا عنبر .

.. وضمت وجهي في وجوههم ، وقلت : الله عليكم ، ياسك ، الله عليكم يا عنبر ، (قالت لي بنت الكتوز ، وانصت تعرفها ، حتى من رجل في آخر البلاد ، والكتار والصحتهم ، تجدها ، كأمواد الرياحين) فاعطون أبيابهم ، ولم يعطوني قلوبهم ، ساعها ، أخرج لي يده من تحت صحيفة الصباح ، وأخرج لي قلبه ، تلفظ في القعد المجاور ، يطرף جليابه ، فجلست ، وأخرج لي من جيبه عطره ، وقال لي : أفتح يدك ، ثم سكبها مسكاً ، وسكبها عنبر ، وأعطان وجهه خالصاً من عطور المدينة ، التي



إبراهيم فهمي



.. تكلم على البتادر ، فتوهني بالصبح ، وتشعل مصابيحها في كبد السماء ، تكب على « الجرائين » بداية الفجر الذي لا يأتي ، وظل الضمى ، أهرقه حينما تنكسر عز الحوافظ ، فيقول لي : ولده الكتوز ، مبارك تاد ، ياسبح القبيبة ، فأرندنا عليه .. « نأوي ياسبح القبيبات » ولا أسممها له ، وظل الضمى ، أهرقه من أمي ، التي تزجل زيتتها الليلي ، فأقول : أمّا هذه الليلي ، فليس وجهي من وجهها ..

تخالط عطور الرجال الجالسين ، قال : الله عليك ، ياسمك ، قلت .. الله عليك يا عتير !

.. وضع أمامه جريدة الصباح ، وأخرج للتمر من جيبه ، أطاق من يده قرة (ليس مكتوباً عليها صلوة للاستعمال حتى تاريخه) ودعا لي أن أعيش مثل التمر ، ودعوت له أن يعيش ، قال لي : ترى العمارة التي هناك ، قلت : ... أراها .. ترى القهى .. أراه ، ترى شارع عمادة ... أراه ، كنت أسهر في البارز حتى الصباح ، والإنجليز بالذات ، كانوا يخافون مني ... !

.. صغر شرطي المرور ، وثبت شارة السوداء على يذته الرسمية ، وأذاعت نشرة الصباح النبا بالتفصيل ، وفي الموجز ، فأشار لي على صورة « سيادته » المحملة بالسواد ، والتي يثبتها الجرسون ، على جدران القهى ، ثم ييصق عليه في الخفاء ، قال : ستحزن مدينة الأكابر ساعة ، وليس « الهوات » الرجال ، ملايهم الرسمية كاملة بالسواد ، ويشترن الحزن من قتيان « الشاشة » ، يذكرون « سيادته » بالخبر ، ويعلمونه بعد حين ، يلونون السماء ، والأرض ، ووجوه العريبات بالسواد ، ويعطفون عبارات العزاء من « المسلسلات » ، تلبس الملبعات شارات السوداء ، وتشي نساء الأكابر في الشوارع ، وأقدامهن حاربات ، يضمن في عيونهن شيئا يدر الدمع ، ثم يرقص فيها بعد ، ويقفن : حزنات ! ، ويستعمل الناس الأكابر الأغالي من البث المباشر بالترتيب ، تغفل الملاهي أبوابها ليلة ، ثم يعود الغناء ، وتطلق المدلعية ، واحد وعشرين طلفة ، تحية لروح الفقيده ، فلا تشتري الحزن من البلاد ، تحزن عليك ساعة ، وتلعنك قبل الذكرى السنوية ، حتى لو يمت لها شيئا من دمك ومن لحمك ، والناس العابرون ، يبعون الحزن ، الآن على سيادته ، يفرش قفيلة ، ويشترن بالخزن عليه غيرةً ودجاجاً ، من المجمعات ، سيكون عليك ساعة زمن ، ويشترن لحمك لعريبات القمامة ، التي تأخذك على أطراف المدينة للحريق ، والله ، الله .. عليك ياسمك ، الله عليك يا عتير ، كتبا يا ولدي ، تحزن تفكي بالدم ، علينا النساء ، والسموات ، والأرض ، ويصر النبل ، أقول : « يا بنت ، لو أموت ، لا واحدة من النساء الكنوز ، تبكي على » ، لكنهن يكيبن ، نجرى دموعهن كما النهر ، حتى لو مات واحد من العابرين على البلاد ، وزد علينا السلام من من القلب ، ولما جئت المدينة ، رأيت الناس ، يموتون جماعات ، عند مفارق الطرق ، ويعتون بالوصية للأولاد ، الذين ينتظرون حاجيات المدارس ، ويشترن على الأرصفة أخضر المدايب (خبز اليوم ، ولحم الخمسة ، وفروش من راتب الشهر) فبكيت ، ولم يبك ، ممي أحد ، ساحتها يصرفني الرجال الواقفون ، يصفرون للعريبات المخالفة ، ثم يصفرون لعريبات الإسعاف ، فتأني بعد حين ، يتصحن أبوابها على المصراع ، ويرمون فيها بالذئب يموت .

.. صغر شرطي المرور ، ويعث في الجهاز ، بالتعاضد للزملاء ، ثم لمت في الخفاء ، وصغر للعريبات التي مرّت على عجل ، تشودع الفقيده رسمياً ، وما زالت نشرة الأنباء تلعب التمازي ، وتتأكد من الحزن في هيون العابرين ، صغر شرطي المرور ، وكتب للمخالفات عن الذين يتبادلون الذكات على سيادته في الخفاء ، وعدّ عليهم الضمككات .. قال لي : الله .. الله ، عليك ياسمك ، الله عليك يا عتير ، تبني مدينة الأكابر ، أشياء كثيرة لك فلا تعطها شيئا من هذا ، ولا شيئا من ذاك ، ولو جملك الموت بالمرّة ، يرسلك الأحيّة في عربة قطار ، فتحزن عليك السموات ، والشمس والنهر



بحر النيل ، تحملك بنات الكوز ، على خشب مقدس ، معطر بالمسك من بلاد الأحباش ، معطر بالصندل ، ولا تطلب من البلاد شيئاً ، حتى احب الذي تعرفه ، الله .. الله ، عليك يامسك ، الله .. الله ، عليك ياغير .

يقول لى : استنى احمر أرقام المريات ، والبلاد التى هناك ، منقرشة على القلب ، والمريات أحرفها من سالتياها ، فيعرفون ويقفون لى جمالة أمام العمارة الكبيرة لى شارع شيوا ، ناحية - رمسيس - تعرفه ، قلت : أحرف ! قال : كنت أحرس المتاجر والناس ، والحراسة حوى ، ومهتج ، والناس أحرفهم بالواحد ، الداخلى ، داغلى ، والخارج خارج ، وكان لا يقلت منى شيء ، ثم أوقفنى (الروتيزم) اللعين ، والشمس لى بلادنا نعمه ، لا تعرفها ، إلا بعد أن تغيب من يدك ، يومها أتى اليه الكبير يمارس آخر شباب ، فعرفت البهوات من حقيقة ، اللذين أوصوا على الشوارع فلم تتعلم ، وأوصوا الناس صلّ فلم يتعلموا ، فتركوا الطوار ، حين أمضى عليه ، وأغر الليل ، قبل الفجر بقليل ، أنام يمد المضلن ، حتى طلعت الصبح .. ثم ضرب بالشوك والملاقى صل وجه المتعلمة ، والدم يضرب لى عروقه ، وضع يده على قلبه ، كلما حقت ساعة المدينة بالخبر الذى لا يأت ، ومع ضربات قلبه الباقية ، يقول لى : سيان لما نمنون ، ولا نفرح ، ولا نتفكر لى وجوها فطرة دم ، ولما كنا صغار ، كنا نفرح لشراء صغير ، يفتى وجوها كلون التبر الآخر فى الأعياد ، وكان وجهى كذلك مظه ، لوضعت يدي على قلبى ، وصحبت دقائق الباقية . كنا نهربنا احمر ، ولا أحد مثلى يأخذ من التبر الذى على أبوه ، ثم أحضها لى قلبى النضر ، حين يأتى أروانا نضوح كما التبر ، نضرب قدر ما نضرب ، ولا ننسى أبداً ، وأقول أسياه الباقية ، منقرشة على قلبونا فلا ننساها ، والشوارع والبلاد ، لا يفتقر عليها أحد ، فينسى الواحد فيها اسم أمه التى أنجبته ، وضحك وضحى ، فوضع البلديات لى طاقية « الشيككة » والتفرد ، ووضع لى الزجاجة لى فمه ، يقول لى : أموت ، وأنا غلاب من فئيا لا أحياه ، أموت ولا يعرف أحد .

صفر شرطى المرور نية لآثر (سيادته) الذى يتسم لى الصورة ، بعد أن مات ، وكان من أيام ، يبدّ المابرين ، من نشرات الأتيا بالصحافة ، وإنخفاض الأسعار ، فيصنع الناس من وراه عسكري المرور ، الذى ما زال يصر نية خاصة لسيادته .

قال لى : تغلب على المدينة بهوات كبار ، والمدينة ياولدى ، تتقلب على كل الناس يالغ لون ، وألف شكل ، مجفف لكل واحد لى الصليح ، ثم تبنيه لى السماء ، غداً كما خدعتى المدينة ، وياستمت لى « كموس » ، ثم فتحت لى قديمها ، وسكنت نفسها دون حياء ، ثم أعطنى ظهرها حين كبرت ، وسلمت صنزها الذى عصرته لى يدى كل ليل لى الغرب ، ثم يصفق عليها ، فجات على ساق لمرغة هابرة ، فسبنا جميعاً باسم المدينة .

.. قال : أوصيك ، والزمان يوصيك من المريات ، التى ثقيل على لساننا ، أسهلها الأجنبية ، قال : تألى ملاكمة الموت لى هيئة المريات التى تعرفنا من لياينا ووجوها فتفتنا ، ثم تصمد خلفنا الأرصعة ، ولا تأبه يصفافير رجال المرور ، وتفتنا ونحن نضرب الشئ على الخاضى ، وكنت أسير لى الشوارع ، وكلما رأيت حربة أجرى منها ، وقى الليل ، أقل ياب المسجد حى ، حتى لا تشم المريات والمضى ، فتألى ، وتقتلى .. ومضى الخريف ، بورق الشجر ، أمام المقهى ، فتتألى الورق الميت حولنا ،

وتساقطت وجوها مثله ، ورق أصفر .. ورق أصفر ، ثم تتألى الورق على الشوارع ، والأرصعة ، وداسه الناس ، ثم داسونا معاً ، ولا أحد ينادينا بأسمائنا فرد عليها ، ولا يدعونا أحد لى منزله للعشاء ، ولا تفتح لنا الشوارع مسافاتها بحرية فتجرى .

.. ثم أخذ ظهر عليه « الكليوباترة » ، وكتب لى العنوان ، خطط يله شوارع ، ورسم تقاطعات ، وميادين ، رسم عمارة كبيرة ، ورسم مسجداً هو البيت ، ثم أخرج من جيب « الصدرى » ، وثيقة الزواج من « دحية » الجبيلة ، والشهود : « أبو دورين ، وحسن السكك ، والعملة حليش .. مات لآ طارات العمدة مته .

.. صفر شرطى المرور نية لسيادته ، الذى رحل منذ ساعات ووقفت المريات ، والمارة ، دقيقة حدداً على « سيادته » ، وأجروسون ثبت صورته على جدران المقهى ، وكتب تحتها عبارات الوداع ، ثم هتف له بالتحية ، ولعت لى الخطأ ، حين تذكر ، أنه رفع قبل أن يموت ، تسعيرة السكر والشاى .

.. فحقت ساعة الجامعة ، فحسب العلم بشير ، فألت قلبه ، قال لى : « يتخا » ياولدى ، كما الأيال ، لما عوت ، تعرف ساعة موعها فتزلى الهر عند المتأنيق ، وتصبح ، هى صبية واحدة ، لم وضع يده على قلبه ، ونظر لى جامع الهر « بحر النيل » ، فكانت بعيدة .. بعيدة .. هى البلاد يامهم بشير ..

.. صفر شرطى المرور ، فوقفت المارة ، حتى تغير المريات قليلهم ، نظر المارة ، ليعظمهم البعض ، نظرت النساء لفساتينهم ، ونظر المارة لأردافهم ، وتلهتفت البنات الحاربات ، من المدرسة على الإشارة ، والمواحد ، التى ضربتها مع الأولاد ، أمام سبنا قصر النيل فالت .

.. صاح المارة بشير كفى عجزوا ، نظر للبنابيع البعيدة ، فكانت بعيدة ، بعيدة ، ارتعش صوته الدليل ، اهتزت قدماء الناحلتان ، واعتلا فمه يزيد أبيض ، وتصيب المرقى من تحت العمامة ، مسكاً ، وتصيب عتيراً ، وسادة المدينة ، لم تتوقف بعد من الدقات ، قلت : كظفل : « هم بشير .. هم بشير » ، فقام كتغلة سلف ، ارتجف من نسيم الشمال ، ثم سقط ، فجعلته الأرض منى نحرها ، ثم صفعته بالحواظ ، بالعمارات ، والمريات ، والمارة ، وسلمته للمريات التى داست عليه .

وقفت حربة على رأسه ، ثم وقفت على صدره ، وفتحت له فمها الأجنبى ، وأخرج دخانها من مؤخرتها لى فمه ، وطبعت حروفها الأجنبية ، على الرشم الذى على خزامه ، ثم صغرت صفائير الإنصار ، وفرست أنيابها لى لحمه ، فسال دمه على الطريق ، ثم فثت صدره نصفين ، وتمكنت منه ، وبحت من خزامه ، السبع الذى يصرخ على لحمه ، فجريت نحوه ، كى أخلعه من تحتها ، لكن جنتى المرور ، جلبنى من خزامه ، وأقيد من خلاف ، وقع على المخالفة ، وأجمعى يتعرضى الناس على الحزن ، على همى ا

.. تجمع حساكر المدينة حوله وصفقوا للمرية حينما فصلت رأسه ، وصفقوا لما حينما فصلت قدمه ، وهتفوا باسمها الأجنبى .

.. سال دمه الطهور على الشوارع ، وانتهى إلى قطع المجارى ، نزل مع الله الوسخ ، وصجرى حتى أبواب « البوتيكتات » ، فزاحوا ، بعيداً ، ووصل حتى باعة الصوف ، فليل عتوبها بالأحر ، فقلت : الله عليك

يا مسك، الله .. الله عليك يا حاتم .. كثرت هريات المدينة كما تلمسح الهر (بحر النيل) ، وتقاتلت عليه ، وتقاتلت نساء الحواري على دمه ، كي يتجنبن ، وعلمت نساء الهويات الأكاير ، أحليتين ، بدمه ، ورميتها على وجهه ، وعلى وجهي ، جزاء فعله ، وأخذ الناسقون هذه القلوب ، ووضعوه في وجه هرياتهم ، خوفاً من الحسد ، وأخذ المصورون وجهه لصدر الصلصة الأولى ، ولم يترك عليه أحد إلا شيء ، كان يقولون : لا تعرف المدينة البكاه ، والذي يعرفه فيها أطفال النساء ، حينما يقتلهم الجوع ، إمتحان . فضعتم البنت قبل الولد ، ونهضت من أشياء كثيرة ، وكان الأجناد يتركون خبز القمح للنساء والبنات ، وقت المجاعة ، ثم يقتلون الجراد في الصحراء ، كي يأكلون ، لا تكي المدينة بالولدي ، إلا حينما يجوح .

.. صفر شرطي المرور ، حية (لسيادة) التي مات ، وصفر على الناس ، فوقفوا له تحية حداد ، وأمرهم بالبكاه ، وأوحى لهم بدلت المخلات ، فلفظوا لا إسيامة سيادته . المجللة بالسواد ، وتذكروا الإسيامة التي وعدمه بما يؤم ، حين غاب رفيف المش ، فقصوا عليه في إخفاء ، من وراء ظهر العسكري الفالح ، نظر المعابر من نساء الحواري إلى عصى بشير ، ولم ينظروا إلى (سيادته) وكادت تكي من النساء الموهبات صفارهن حتى المدارس ، فنهز من الشرطي ، وصفر عليهن صفرة أخيرة ، فابتعدن ، وضعت صحيفة الصباح على جسده الذي فاحت رائحته مسكا ، وفاحت صندلا ، قرأ من الناس ، (القاهرة مدينة مغلقة) .

.. كان المصور الذي مضى بأخذ صورته وهو واقف على قلعه ، حين جاءه الموت ، مات معي كما نضل البلاد ، وحين جاهدت العريبات التي تنصرف عن الطريق ، ولا تكتب عليها عسكري المرور للمخلات ، تريد أن تحفظ خد من يدي كما الصقور الجوارح ، فقرأت عليه من وصايا المعابد ومسية ، وضعت حوله خطوطاً من الجدران القديمة ، وبمت وجهه على قبة البلاد ، أخذت من زهور الصباح أول القطف ، ثم نقرت عليه ، بعبدة هي المتابع بأهم بشير . بعيدة عليك البلاد .

(.. كان لويات واحد من الكتوز الكبير ، أو الصغار ، تقول : أمي هاتم : أخذ بأشير ، وأزرح من إناث النخل على قبره ، وضع نقطة ماء صغيرة ، فأرى النخلة ، تطلع على قبره ظلا ، وتطلع أماناً ، وسكنة ، والتمر الذي يطرح على قبور الخوف ، تأكله في ذكراهم رحمة ، يفسر في أبداننا رائحة كريهة ، ولو نظرنا إلى القبور ، لا نرى إلا نخلا يطرح ، وجسداً يخرج من الأصابغ ، ننسى النخل بأسمائهم ، ونقول : هذه نخلة عثمان « تود » ، هذه نخلة صبيّة صيدون ، فنصير في ألدواها الأساس ، كأنها بيتنا ، ثم تشابك جذور النخل بالمظلم ، وتشابكت بالدم) .. حاولت أن أجمع دمه الذي تفرق بين الناس ، وتفرق بين المخلات ، والمقاهي ، والزيارات ، وبين أقدام المعابر ، وكان جسده المسجي عذبا على الطوار ، باردا ، وكان دمي من دمه ، وأنا أحي ، وكان قلبي ميتا ، وأنا أحي .

(كانت أمي هاتم : حينما خرجت من البلاد ، تشبيل على رأسها طينا ، لا يفيح أبداً ، وقطع اسمي ، من بعد « الشلال » ، شالت : الكلاب تخلف من بطونها ، والقطف ، ثم حسبت مع كلاب النجوع ، قالت : كلاب الكتوز نقصت واحداً ، وكنت إذا ما جلست على مقاض المدينة ، جلست كويا من الماء نسى أن يشربه عطشان ، وغادر .. وكأن لفة من جرائد الصباح ، لم تُسعد الناس بشي ، فأحملوها على المعابد ، وكأن عليه تبغ

فارغة ، قلب بها أحلهم في عرض الطريق ، وكأن عقب سيجارة في زوايا الحواط .. وكأني ..

صفر شرطي المرور ، فقلت اسمه بشير ، فلم يردده ورائي من جهاز اللاسلكي ، ولم يلبه لهريات الإسفاف كن تان ، وتزأر في وسط الطريق ، ثم عملته إلى غرف العناية المركزة ، قال لي : مات .. وتبادل النصال ، والصلات مع الرؤساء ، وحكى عن رحلة المصيف الغائمة ، ثم بلغهم بالطمأنينة .

.. صفر شرطي المرور ، فتدلق دمه ، وتوحد طريقاً ، اختار (سكتة) نحو الحواري ، والبيوت ، فاشتبه في أسره الجنود المدحوبين بالحوذات ، وحاصروه في بقعه واحدة ، وأقبلوا عليه الشوارع ، والطرق ، وفاحت رائحة اللذكية على المأ ، فقلت .. الله .. الله عليك يا مسك ، الله .. الله عليك يا حاتم .

.. صفر شرطي المرور ، صفرة عليه ، وصفرة لنساء الحواري العابرات ، وطلب منهن ، الرجل ذو التجمعات في الميكرفون ، سرعة العبور ، وأمرهن بالتوقف أمام الرجل ، المجللة بصورته بالسواد ، دقيقة أخرى على روح سيادته ، لكنني على خلاف « نساء الهويات » الأكاير ، نظرن إلى عصى بشير ، قلن : « شياك بالولدي » ، وهو ميت كأنه في عز الشباب .

.. صفر شرطي المرور ، فجاهد « وثن » العريبات للمخلات ، وكاد يعمل دمه ، من عرض الطريق ، ولصق أنيابه فيه ، كاد يفرسها في لحنه .. كاد .. لكنني وضعت لحسي بينهما ، التفتت حجراً من الطوار ، ورميت به على « وثن » العريبات ، وأعدت على جسده جريدة اليوم بعنوان الصباح : (القاهرة مدينة مغلقة) ..

صفر شرطي المرور ، لجأبت هريات القمامة ، كادت أن تعمل مع القثي ، والثراب ، والمخلات ، فوضعت جسدي بينهم وبينه ، وتركون وحدي جواره ، أسمع نداء المساجد ، فألوحها عليه ، وأصلح ، وأسمع من وجهه المسك تراب المدينة ، ومن قلعه حصن الشوارع ، ثم فرد أصابعه ، ليحول ، لأهل البلاد سلام ، أدخلت يدي في جيبي ، وأشعلت من سيجارة سيجارة لي ، وأخذت حافظة نقوده ، وتصويرة « دمية الجميلة » ، ثم كومت كتي ، وجرائد اليوم تحت رأسه وسادة .. وعلمت قميصي ، وغطيت وجهه المسك ووجهه العير .

.. صفر شرطي المرور فسقط ورق الحريف من الشجر على وجهه ، وكان وجهي من وجه الشجر الأصفر ، وكان وجهه كذلك ، وكان وجهنا كورق الحريف ، حين تدعسه أقدام العريبات ، وتلقمه أحليته نساء الأكاير ، ولا تجمعت إلا صناديق القمامة

.. المدينة حزنه الساحة ، وأهم بشير ، لكن ، ليست عليك ، تلبس السواد (لسيادته) وتلبس ، الحزن فستاناً قصيراً ، ثم تكشف سائليها ، وصبرها ، تعلق عليه صورة أبيه الكبير ، الذي مات ، الساعة ، سحزن المدينة ساعة ، ثم تعود ، وترمينا بقشر الفواكه ، وتكر أسامينا ، وحينما ثوبت تنفض جسدها عنا ، ولم تسح بتبليها المطر ، دمة واحدة علينا ، الله .. الله .. عليك يا مسك .. الله .. الله .. عليك يا حاتم ..

.. صفر شرطي المرور صفرة حزنه على روح سيادته ، صفر عسكري المرور ، فلتحرفت العريبات عن الطوار ، وقاتلني مرة أخرى على دمه ،

○ للشاعر الفلسطيني الراحل معين بيسمو مسرحية عنوانها « المصافير بين الأصابع تبنى أعشاشها » ... لا أدري لم قفز إلى ذنبي هذا العنوان وأنا في طريقى إليه ... فهو واحد من المصافير التي ما إن نضج الريش على أجنحتها ، حتى أخذت في التحليق والشدو ... لتخلق هبة مسرحية كبيرة ، وتبدع لنا جيلاً كاملاً من الفنانين في الخمسينات والستينات ، من منا لم يمشق ما أبدعه نعمان عاشور وعمود دياب وميخائيل رومان ونجيب سرور ، ومن منا لم يوق ما رأيناه من سعد أردش وكرم مطاوع ونبيل الألفي وحدي فخت وكامل ياسين ... هذه الطيور التي أجبرت على الميوط من عل في ذروة تخليقها ... فرحلت عنا بالوت كمدأ حيناً وبالسفر إلى الخارج حيناً آخر ... واحداً تلو الآخر رحلت ، واحداً بعد الآخر عاد من كتبت له الحياة ، وما بين الخروج والعودة مسافة ودعشة حدث فيها الكثير ... وقبل أن يعود هو إلى الوطن ، سبقه إلى العودة سعد أردش وكرم مطاوع ... انه الفريد فرج ... فارس من بين فرسان المسرح المصري في أوج ازدهاره ، ومبدع العودى من المسرحيات التي يمشقها الناس ... « سليمان الحلي » ... « حلاق بغداد » ... « وه النار والزيتون » وغيرها الكثير ... وطوال سنوات الترحال الطويل بعيداً عن الوطن ... كان كعصفور معلق على غصن ، يترقب أن يثبت الريش على أجنحته من جديد كي يعاود التحليق والطيران ليعود ...

واليوم نحاور القاهرة على صفحاتها الفريد فرج ، ونحصى به .. على أمل نراه ليس بعيداً أن يتحقق .. وهو أن يعود فاروساً إلى الوطن بصفة نهائية ، ساعها سيكون العود بدءاً ... وما أحمد .

الفريد فرج يتحدث إلى القاهرة

عمر نجم

- أنت واحد من أبناء جبل فتحت وهب في الأربعينات والحركة الوطنية في مصر على أشدها ؟
- نعم هذا صحيح .
- جاءت ثورة يوليو فأحضتكم وضمتوها إلى قلوبكم ، اختلفت معكم واختلفتم معها ؟
- وهذا صحيح أيضاً .
- بين الاضطرار والاختلاف ، حدث ما حدث ، لكن جبلك صنع في الخمسينات والستينات هبة في المسرح المصري ، ما تزال تعيش على ذكراك حتى اليوم ؟
- ماذا تريد إذن ؟
- لا شيء ... فقط اتيمك أنت ومن سأل إلى الخارج من جبلك قبلك أو بعدك بالغرور ؟
- اهتمام مرفوض .
- ما إن تبدلت الأحوال في السبعينات حتى فرتم الواحد تلو الواحد ، أنتم واحد من أسباب تدهور المسرح المصري الآن ؟
- ليس صحيحاً ، وماذا تفعل إن أبعدوك من المسرح ؟
- لا أعرب .
- من ظل موجوداً لم يفعل شيئاً ، ولم يكن في مقدوره أن يفعل ، لأنه مبعد .
- مثل من ؟
- نعمان عاشور ويوسف إدريس وسعد الدين وهبه و ...
- عمود دياب وميخائيل رومان ونجيب سرور .
- نعم وعمود دياب وميخائيل رومان ونجيب سرور .
- لكن هؤلاء ماتوا كمدأ ... لن يبقيت أنت والأخرون با أنقرط العقد بهذا الشكل ؟





■ وأنا لا أملك إلا أن أدفع عن نفسي وعن جيل هذا الانهيار الخطير .

● ليس انهما شخصاً عادياً متى ، ولن أرايد إذا قلت إنه انهم من جيل ليلى ؟

■ لم نساو رغبة في السفر ، ولم نترك المسرح باختيارنا ، كنا سنبعد من المسرح حتى إن مكثنا في قلب القاهرة ، إن المسرح وصل إلى ما وصل إليه حيثما اتصت الصراعات السياسية ، والمدرح ليس محالاً لها ، ولا في امكانه أن يتحمل هذه الصراعات ، لا بد أن يكون المدرح مستقلاً تماماً مثله مثل الجامعة ، فالجامعة يتحطم حجر الأساس بها ، وأما استقلالها وتخليها الصادق للتكرار القومي ، إن اتحدتها الصراعات السياسية ، بتقليب تيار على آخر ، لو تحت أية دعوى من الدعاوى السياسية .

● ولي أية فترة اتحدت الصراعات السياسية للمدرح عندنا ؟



■ قبل أن نعرض على حد قولك ... في السبعينات .

● كيف ؟

■ عندما صدرت قرارات سياسية تمنع عروضاً مسرحية تعرض على المسارح بالفعل .

● من مثل ؟

■ في شهر فبراير ١٩٧٣م ، أخلقت بشراور سياسي ثلاثة مسارح في يوم واحد ، بالرغم من موافقة الرقابة بعرضها ، أخلق المسرح القومي وفيه مسرحية « قولا لمن الشمس » للراحل نجيب سرور ، وأخلق مسرح الجليل وفيه مسرحية « ماراصد » لبيتر لايكس ، وأخلق مسرح الحكيم وفيه مسرحية « جواز على ورقة طلاق » .

● انهما لك نابع من جينا لكم وتقليدينا للدور الذي قمتم به ... كنا في الستينات أطفالاً وكنتم الأساتذة ، ونحن كبرنا وجدنا أنفسنا بدونكم نواجه الكثير ... كان ذهابكم ...

■ أنا لا أوافق عن نفسي أو عن جيل فيسا حدث ... ربما كان سفرنا خطأ ، وربما كان صواباً ، ولكن هل جيلك الذي يهتما أن يعلم ، أنه لا يوجد مؤلف أو خرج على إرادته على مسرح تلك الدولة ، كنا في الستينات نمنح المدرح كل شيء ... كل شيء ، لكن الدولة في الستينيات غيرت من استراتيجيتها للمدرح .

● ليس استراتيجية المدرح فقط ؟

■ مع تغير هذه الاستراتيجية ، تخلف المدرح المصري من كتابه وتعليه وخبرجه ... بهذه المناسبة ، لم تتن أن سعد أردش سافر إلى الجزائر ، وأن كرم مطاوع ...

● أنا أتحدث عن الجيل بأكمله ؟

■ هناك من أبناء جيلي الذين لم ينفادوا القاهرة ، ومع ذلك تعرضوا لنفس الظروف التي أبعدتهم وأقصتهم عن المسرح ، لجيل الألفي وحده فيوت وكما ياسين وطيرهم عن ساموا ينصب كبير في ازدهار المسرح المصري ونهضته ، ومهما يكن الأمر ، فانا أتقبل انهماك بصنوبر رجب ، ربما أكون قد أخطأت مع أبناء جيلي لحظة أن غادرتا الساحة والوطن ، لكن أطالبك ألا تنسى أن الفنان لديه من الكبرياء ، ما يمنعه من أن يعرض نفسه على الآخرين ، وأن يقع عليهم كي يقولوا إنتاجه ، إنها تجربة أروجن أن نتفق معي أن ندع الحكم عليها للتاريخ .

● وأنا أتفق معك في هذا وارفضي حكم التاريخ ... هل ننظر إلى نقطة أخرى في حديثنا ؟

■ انهم آخر ؟

● لا ... مرحلة ما بعد الخروج من الوطن ... هل أثرت إيداعك ؟ أمهي أن هجرة اللبداع ألا تقطع جسور التواصل بينه وبين جذور نبع انماهم المحصب ... الوطن ؟

● لم أهرب ولم يهرب جيلي من الساحة ... لقد أبعدونا ● في السبعينات ... أغلقت ثلاثة صانع بقرار سياسي في يوم واحد .

● وما هي وظيفة المسرح ؟
■ أن يطور الفكر القومي والوجدان القومي نحو الحاضر والمستقبل ، نحن شعب تتفاوت فيه درجات الاقتراب والابتعاد عن الحاضر والمستقبل .
■ كيف ؟
■ شعبنا أقسام ثلاثة ، قسم يفكر بعقل قديم ، وقسم آخر يفكر بعقل حديث ، وقسم ثالث يفكر بين بين .
■ وفي أي قسم تكمن المشكلة ؟
■ في القسم الأول والثالث ، نريد أن يفكر الناس جميعهم بعقل حديث ، بكل ما يحتويه هذه الكلمة من معنى ، والمسرح في مقدوره أن يلعب دوراً كبيراً في هذا ، لا يمكن أن تصور نقل مجتمع من مجتمع مختلف إلى مجتمع متقدم دون تطوير الفكر المواطن ، ويوفر حفزهم على التفكير في سلوكهم اليومي الذي يمارسونه ، كي يتأملوا هذا السلوك ، ويقوموا برفزه وتطويره ، ثم تحديثه ، وليشعروا بما يصلح ليومهم ولغدهم ، والاستغناء عن الطالع .
■ وفي ظل الأزمة التي نعيشها ؟
■ نعم الآن في أشد الاحتياج إلى المسرح أكثر من أي وقت مضى ، حفز فئات الناس ، وإقامة صرح القيم الأخلاقية والإيجابية ، ولدهم الجساعة وروح الضمان والمشاركة ، ليس من الصواب في شيء أن تنسك أزمنا الاقتصادية على تحفيز اعتمادات المسرح .
■ البعض يتنادي بهذا التحميم زيادة في الترشيد ؟
■ الحكيم هو الصحيح ، المجتمع الذي يمان أزمه ، عليه أن أراد تجاوزها أن يزيد من اعتمادات المسرح ، لقد حان الوقت لتأمل وظيفة المسرح ، ليس المسرح ثروة أو مكاناً لإزالة الجوع أو إلباس في وادي التسيان ، الرأي القائل بأن على الإنسان أن يخلصه من قبل أن يدخل إلى المسرح رأى خاطئ ، للمسرح ليس دار هو يعيش فيها الإنسان ملياً وضائياً بها يسلطه وما يقدمه .
■ إذن للمسرح
■ عجلة أساسية في عملية تطوير المجتمع إن أردنا للمجتمع توجراً

ولعلها أيضاً ليست أحسن ما أخرج كرم مطاوعه لكن المسرحية بما ما يبيع .
● وهل المسرح بحاجة فقط ؟
■ بما عززي أننا لا أقصد الهجعة بفهموها السطحي ، أيضاً شاهدت مسرحية والكلي في واحد ، هل مسرح الباليون وهي عمل جيد ، وشاهدت مونودراما « التريخ والتدوير » ، هل مسرح الطفيلة ، وشاهدت مسرحية « كسكس يا وطن » ، هل مسرح السامر ، والمعرضان المسرحيان الأخيران لكاتبين هريين هما التريخ من الدين مدني والشاعر السوري محمد الماغوط ، وهذه بغير شك إضافة جديدة .
● وماذا عساه أن تفعل ؟
■ كل هذه العروض المسرحية لا تتاح عبضة تنشدها للمسرح ، لا بد من أن تقوم الدولة بدفع مسرح القطا العام ، كي يواصل نشاطه بشكل دائم ومتنظم ، يجب أن يظل السامر مرتفعاً في مسارح القطا العام طوال أيام السنة ، وينبغي أن يتنوع الإنتاج ، وأن يساعد التلفزيون على ذلك بمرضه مسرحيات القطا العام ، لتزيد اهتمام المتفرج المصري بالمسرح .
■ التلفزيون منصرف إلى عرض مسرحيات القطا الخاص ، نأزراً ما نشاهد مسرحية للقطا العام هل شأنته ؟
■ لن يعود المسرح إلا إذا عاد إليه المشاهدون ، مهما كانت قيمة ما يقدمه من عروض ، فقيمة ما يقدمه للمسرح ، تقاس باهتمام المجتمع والمثاقين به ، يلزمنا أن نعيد إقبال الجمهور إلى المسرح ، هذا العمل لا يقع على مسؤولية الفنان بمفرده ، بل على حقائق المجتمع كله .
■ ذكرت في بداية حديثك أن إقحام السياسة على المسرح في السبعينات أضرب به ضرباً بالغا ... واليوم ونحن نعيش في أزمة اقتصادية لا تحصى على أحد نتيجة لسياسات خاطئة كيف يؤدي المسرح دوره للنهوض بالجمعة ، مع الأخذ في الاعتبار التثوير الذي أصاب بنية المجتمع ؟
■ للإجابة عن هذا السؤال ينبغي أن نعرف ما هي وظيفة المسرح ؟

■ يا عززي ، يبدو حديثك كما لو كان العيش في الوطن أو في خارجه اختياراً محضاً مطروحاً علينا ، ومع هذا كانت فترة الاعتماد من الوطن بالنسبة في فترة من التامل ، لا أريد الحديث عن مجارب الآخرين ... لكن لا تمزق ، إن الاعتماد من الوطن بعض الوقت ، يتيح للفنان رؤية يرى من خلالها الظاهرة الخارج ، ويعطي له فرصة لأن يتأمل فيها كتبه وما أبعده داخل الوطن ليعيد النظر فيه ، ولم لا نقول ، إن الفنان يحتاج من مرحلة إلى أخرى في حياته الفنية إلى نوع من الحدود والكمون .
● وهل يحدد هذا النوع من الحدود والكمون إلى هذه السنوات الطويلة ؟
■ لقد كتبت خلال هذه الفترة العديد من المسرحيات الحديثة .
■ لكنها لم تقدم على مسارحة للأسف ؟
■ أنا أشد أسفاً منك ، لم أكن أقبل ذلك قبل ، أن تعرض مسرحيات قديمها ومحدثها على مسارح الأقطار العربية ، وبعض مسارح البلدان الأجنبية ولا تعرض في موطنها الأصل ولا في بيتها الأصلية ... في وطني ، أنه شعور مرير يضاف من الإحسان بمرارة الغربة من الوطن .
● وكيف تسنى لك مع مرارة الغربة متابعة أخبار المسرح هنا ؟
■ من الصحف ومن الشرطة الفيلدي ، أتابع نشاط المسرح المصري بصفحة العام والخاص ، وكثيراً ما التفت إلى الفنانين وبفرقتا المسرحية في المواسم العربية المختلفة .
■ أنت متابع إذن للحركة المسرحية في مصر الآن ؟
■ بقلل استطاع .
● وهل على حال رأيت المسرح المصري بعد غياب طال ؟
■ في الخارج ، يشعر الإنسان وهو بعيد عن الظاهرة أن الأمور متدهورة أكثر مما يجب ، وهذا طبيعي ومنطقي ، فيما يكتب في الصحف من نقد لا يشترك سيلاً لتفرد المسرح دون أن يفضح هذا التفرد ، وبعد المودة لا أريد أن أغضب شعوراً بالفرقة لعدة أشياء .
■ إذن للمسرح المصري يعيش عبضة لا نحس بها ؟
■ لا أقصد هذا ، إن عدنا إلى التاريخ - بعض النظر على عرض في مسارحة اليوم - نجد أن مسرحنا يرتفع في مراحل معينة إلى الأضواء ، ويصير إلى الخفي في مراحل ثانية ، لا نستطيع أن نشعر بمدى ساعد ، عندما وجدت المسرح القومي مطبوعاً فاقماً أبوابه للناس بعد إطلاق أكثر من سنوات ثلاثة .
■ بنظر النظر من العرض الذي انتخب به ؟
■ مهما كان الرأي في مسرحية إيزيس - وأنا لا أريد الخوض في هذا - فهي مسرحية كتبها توفيق الحكيم وأخرجها كرم مطاوع .
■ تملأنا ألا نقدر الأشياء ... هل ترى إيزيس عملاً فنياً يليق بجائزتين ؟
■ لعل إيزيس ليست أحسن ما كتب الحكيم ،

جولة سريعة في مسارح أوروبا ١٩٨٦

عبد الحميد أحمد علي

هذا الشهر .. أما تراجيديا لوي دي فيجا وجزاء دون انتقام: *EL Castillo Sin Venganza* والتي تعرض لأول مرة في (جيتارو سيانيول) في إطار (أورباليا ٨٥) المروض في بروكسل أيضاً .. فهي تحفة المسرح الإنساني الجيم .. لقد جمع مصمم المناظر في المسرح ما بين ملحن الجريكو والفيلمايزر فوق خشبة المسرح في جوسمري غاضب .. كذلك تعرض مسرحية ومزحل برناردو الباء على ذات المسرح ، وهي للإنسان لوركا .. وفي مسرح (درايتا ليكتوريا) بالمعاصرة مدريد أيضاً ، تعرض مسرحية باسم دموع بيترا فون كانت الباردة والمخزف والمخرج الألمان رابنر فاسيندر (١٩٤٥ - ١٩٨٢) ، صاحب ٤٣ فلياً في ١٧ عاماً ويحاجم فاسيندر في هذه المسرحية بقسوة المجتمعات الكبيرة والرأسمالية المتفسدة بها .. أما مسرحية عام شبيرو (حق من أجل الحب) فقد لقيت فشلاً كبيراً .. فلم تنقلها سمعة مؤلفها الإنجليزي ولا إخراج الأمريكي الرموي جون ستراسجر .

وثائق إلى وسط أوروبا الباردة .. ففي هامبورج بألمانيا الغربية .. حيث تولى مديرون جدد إدارة المسارح بالمدينة ، منهم المخرج الأسنان بيتر تسارك في (الشواشيل هاوس) ، اجتمع هؤلاء المديرون ورضعوا عطفة فراعها لتجميع الجمهور على دخول المسارح ، بالذات الصليانية وطلاب الجامعات والطبقات الأخرى .. فخفضت أسعار الدخول .. كما يفكر رولف ليرمان مدير الأوبرا في افتتاح مسرح تجرعى بالمدينة لعشاق المسرح الشباب .. وتعرض أوبرا هامبورج هذه الأيام أوبرا غليلل لصاحبها الإيطالي فردي .. كما بدأ المخرج بيتر تسارك في افتتاحه للشواشيل هاوس بعرض تراجيديا لوركا الشهيرة «درياء» .. والتي سبق أن عرضها في مسرح الجلب في ميونيخ بطاقم الممثلين أنفسهم .

وثائق إلى النمسا ، حيث يعرض الآن ولادة عام في (البورج تاتس) بليينا رائعة شكسبير وهاملتة .. ترجمة ألكسان راخيل وليم شليجل ، وبطولة الممثل النمساوي الشهير كلاوس ماريا براندنور وحاز جائزة أوسكار في فيلم مفيشوه والمسرحية من إخراج النمساوي هانز هوبان والذي يقدم تفسيراً معاصراً لهاملت .. وتختتم الرحلة بفرنسا ، حيث تعرض في مدينة النور ، وفي مسرحها الكبير الكوميدي فرانسيز ، ويمتدح عيد ميلاده الخامس والسبعين .. مسرحية «والشرقة» للكاتب الفرنسي المبي جان جينيه والتي كتبها عام ١٩٥٦ ، وممتعتها الرقابة في النشر لسنوات طويلة ، و «والشرقة» مسرحية ثورية يختلط فيها الوهم بالحقيقة .. كما أن الشرقة عند جينيه رمز للعالم الذي يعيش منه الإنسان .

بتزوير حقائق التاريخ .. يخرج المسرحية المخرج البريطاني سيرينتر هال ، مدير المسرح القومي البريطاني ، والذي صمم على إخراج المسرحية بشكل يليق بها رغم المشكلات المالية المتضخمة والتي يعاني منها المسرح القومي هناك .

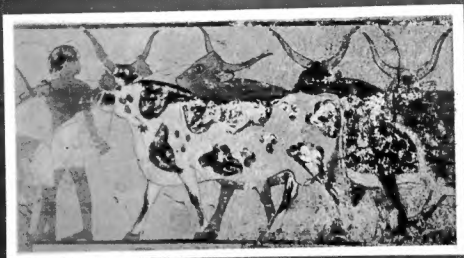
وتنتقل إلى ميلانو ، حيث تعرض في بداية الموسم الجديد الأوبرا الإيطالية الشهيرة «دعابة» تحفة فردي الخالدة .. بتماثل مسرحية جديدة وغير تقليدية للمصمم الإيطالي ماورو باجوتو ، حتى أطلق الطليان على تصميمه هذا بأنه «دعبل للعين» .. وتذهب إلى إسبانيا .. لتجسد الموسم المسرحي .. على آخره ؛ فالمدينة تسبح في بحر من العروض المسرحية ، والتي هي جزء من مهرجان دولي ضخم تعينه البلاد ؛ مسرح - موسيقى ، أشهر أوركسترات المسرح ، والتي فأوركسترا باريس الدولقي تحت قيادة لورين مايل ، وأوركسترا الدولة في روسيا ، ألما على ثقافتها الخاصة للاشتراك في المهرجان .. كذلك الميغري الإنجليزي بيتر بروك والذي يشارك في إخراج بعض للمسرحيات . وثائق في مقدمة الروائع مسرحية وعرس الدم: *Bodas de Sangre* لصاحبها الشاعر الإسباني جارتا لوركا والذي يتواجد في ديريواو كثير من مسارح أوروبا

في ديريواو كثير من مسارح أوروبا تجد في مطلع هذا العام مسرحيات كثرة لكتاب معاصرين إلى جانب عروض كلاسيكية ، لا يمكن للمسرح اليوم الاستغناء عنها .. وعلى الرغم من أن عروض «الموسيكاله» أو المسرح الموسيقي تكلف المسارح غير المنتدرة ما لا طاقة لها به .. إلا أننا نجدنا ومشورة في ديريواو كثير من مسارح أوروبا في مطلع هذا العام .. ولقي نظرة على أهم ما يعرض هذا الشهر .. وكذلك الشهر القادم - في أكبر مسارح أوروبا .

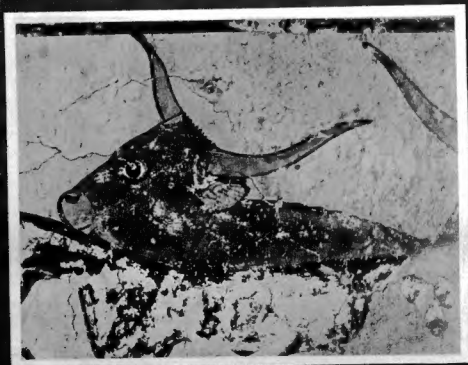
في المسرح القومي بلندن «التاشيونال تياتر» تعرض أحدث مسرحيات الكاتب الإنجليزي الشهير بيتر شيفر ويوناداب .. ويشير صاحب فيلم «اماديوس» والخاص على أوسكار ١٩٨٤ .. ولشترك فرقة المسرح القومي الإنجليزي بمسرحيته «يوناداب» هذه في مهرجان فيينا المسرحي في ربيع ١٩٨٦ ، ويوناداب قصة يهودية .. تجري أحداثها في القدس في زمن حكم الملك داود .. وقد شوّه شيفر شخصية الملك داود - قائماً كما فعل في «اماديوس» والتي حرق فيها شخصية الماعز الإيطالي والموسيقى انطونيو ساليري حتى رلعت محكمة مدينة بولونيا الإيطالية - حيث ولد ساليري - دعوى ضد مؤلف المسرحية تتهمه فيها



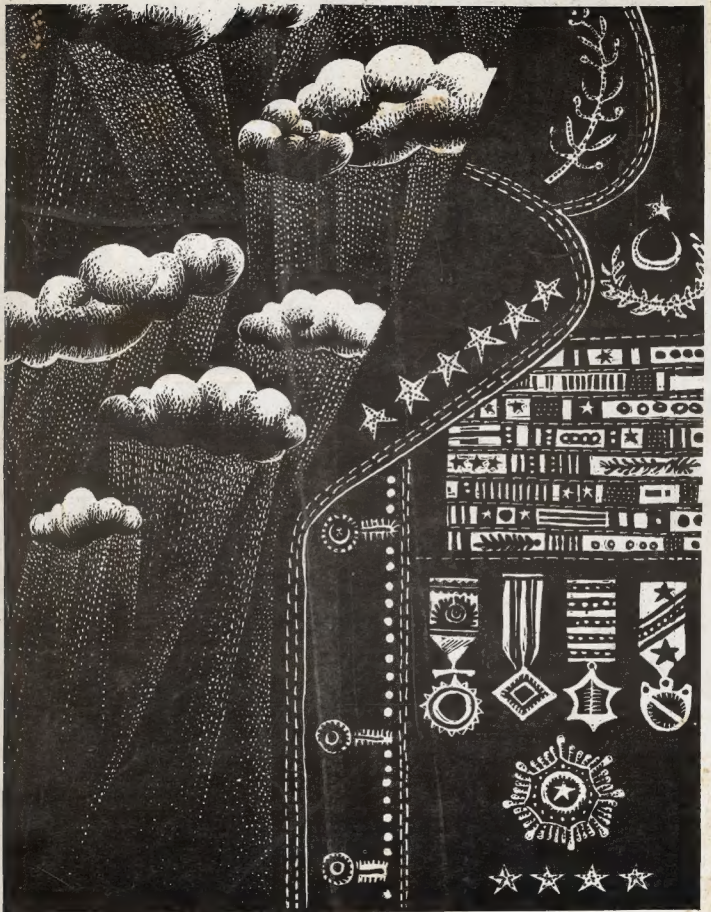
أسباب فنية ستصدر مجلة القاهرة شهرياً بصفة مؤقتة ابتداء من يوم واحد أبريل ١٩٨٦ م .



جاذب البقرة (مقبرة نانوي - طيبة)



قطاع رأس ثور (مقبرة نانوي - طيبة)



● من لوحات الفنان محمد حجى ●